



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Arte

**Los murales de Maximino Cerezo y sus relaciones con
la doctrina social de la iglesia y el movimiento popular
en el departamento de San Martín**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte

AUTOR

Clara María RODRÍGUEZ RUIZ

ASESOR

Nanda LEONARDINI HERANE

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Rodríguez, C. (2017). *Los murales de Maximino Cerezo y sus relaciones con la doctrina social de la iglesia y el movimiento popular en el departamento de San Martín*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Arte]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.



ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN ARTE

Reunido en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día lunes 11 de setiembre del año 2017 a las once horas, el jurado de sustentación estuvo integrado por los profesores: Arq. Martín Fabbri García, Presidente; Mg. Mónica Solórzano Gonzales, Lic. Pedro Pablo Alayza Tijero miembros informantes y la Dra. Nanda Leonardini Herane, Asesora.

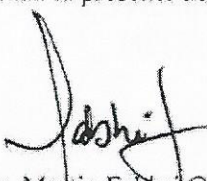
Después de la exposición de la graduanda Clara María RODRÍGUEZ RUIZ, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis:

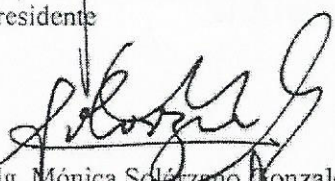
“Los murales de Maximino Cerezo y sus relaciones con la doctrina social de la Iglesia y el movimiento popular en el departamento de San Martín”.

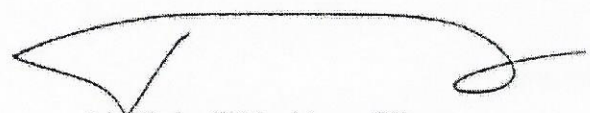
con la nota de:


SOPRESAUENTE (19)

Después de la calificación, se comunicó a la graduanda la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciada en Arte a la Bachiller Clara María RODRÍGUEZ RUIZ. Concluido el acto académico a las 12:00 horas. Firman la presente acta por cuadruplicado.


Arq. Martín Fabbri García
Presidente


Mg. Mónica Solórzano Gonzales
Informante


Lic. Pedro Pablo Alayza Tijero
Informante


Dra. Nanda Leonardini Herane
Asesora

Letras mayúsculas del Perú y América

A Humberto Rodríguez,
Clara Macedo y a toda mi
familia

Al apoyo incondicional de
Luis Ángel

A la estrella más brillante
del cielo

A todos los ríos de mi selva

ÍNDICE DE CONTENIDO

	Pág
INTRODUCCIÓN	8
 CAPÍTULO I CUESTIONES PREVIAS	
1.1 Biografía y obra mural de Maximino Cerezo	15
1.2 El departamento de San Martín.....	22
 CAPÍTULO II LA DOCTRINA SOCIAL DE LA IGLESIA CATÓLICA	
2.1 Resumen de la doctrina social de la Iglesia católica.....	27
2.1.1 El concilio Vaticano II.....	30
2.1.2 La doctrina social en Latinoamérica.....	31
2.2 La prelatura de Moyobamba en San Martín.....	35
2.2.1 La pastoral social y los diferentes enfoques.....	39
 CAPÍTULO III EL MOVIMIENTO POPULAR EN SAN MARTÍN	
3.1 Década de 1970.....	47
3.2 Década de 1980.....	56
 CAPÍTULO IV EL MURAL DE JUANJUI: LA HISTORIA DE LA SALVACIÓN, 1975	
4.1 Antecedentes.....	65
4.2 La nueva iglesia de Juanjui.....	68
4.3 Análisis general del mural.....	71
4.4 Las escenas y el contexto.....	75
4.4.1. La última escena: Llorar la tragedia, empuñar el machete.....	84
 CAPÍTULO V EL MURAL DE TARAPOTO: VIACRUCIS, 1987	
5.1 Antecedentes.....	90
5.1.1. Serie de grabados de 1984.....	92
5.2 La iglesia de Tarapoto.....	93

5.3	Análisis general del mural.....	96
5.4	Las estaciones y el contexto.....	102
5.4.1.	Primer panel: Condenado a muerte y Jesús carga la cruz.....	102
5.4.2.	Segundo panel: Cae primera vez - Encuentra a su madre.....	106
5.4.3.	Tercer panel: Simón ayuda a Jesús - El paño de la Verónica.....	111
5.4.4.	Cuarto panel: Jesús habla a las mujeres – Despojado.....	113
5.4.5.	Quinto panel: Clavado en la cruz – Lo matan.....	116
5.4.6.	Sexto panel: Bajado de la cruz - Resurrección de Jesús.....	117
5.5	El repinte del 2010.....	122
CONCLUSIONES.....		126
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		131

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	Pág.
Ilustración Nº1. Litografía de Cerezo hecha en 1982	20
Ilustración Nº 2. Mural en la Diócesis de Quidbó	21
Ilustración Nº 3. Mural de la Biblioteca Amazónica	22
Ilustración Nº 4. Mapa del departamento de San Martín	23
Ilustración Nº 5. Vista parcial de la plaza de armas de Tarapoto en la década de 1960.....	24
Ilustración Nº 6. Fotografía del debate entre los representantes del movimiento popular y los del Estado, dentro de la iglesia matriz de Tarapoto	44
Ilustración Nº 7. Fotos del momento del traslado de los maestros del SUTEP que se sometieron a huelga de hambre	53
Ilustración Nº 8. Numeroso grupo de mujeres de la Federación Bancaria que participaron en la huelga	54
Ilustración Nº 9. Fotografía de las asambleas populares gestadas en la iglesia Matriz de Tarapoto, durante los días de huelga	55
Ilustración Nº 10. Movilización encabezada por el FASMA.....	59
Ilustración Nº 11. La plaza de armas de Tarapoto fue el escenario de movilizaciones y mítines durante el paro de 1986	61
Ilustración Nº 12. Detalles de murales de Maximino Cerezo realizados en España en la década de 1960.....	66
Ilustración Nº 13. Obra artística en la catedral de Basilan	68
Ilustración Nº 14. Vista del interior del templo de Juanjui.....	69
Ilustración Nº 15. Fachada principal de la iglesia de La Merced en Juanjui, detalles de las bases de botellas usadas como vitrales y una pequeña escultura de Nuestra Señora de La Merced	70
Ilustración Nº 16. Foto del antiguo presbiterio de la iglesia de Juanjui, detalle del conjunto de su pila bautismal y el antiguo Cristo del presbiterio	70
Ilustración Nº 17. Vista completa del Museo de Juanjui	72
Ilustración Nº 18. El Cristo en mosaico de Filipinas y el Cristo pintado de Juanjui	73

Ilustración N° 19. Detalles del mural de Manuel López Villaseñor, Predicación de Santiago a los aragoneses.....	73
Ilustración N° 20. A la izquierda el vitral de la catedral de Basilan en Filipinas, hecho en 1969 y a la derecha el vitral de la Biblioteca Amazónica de Iquitos hecho en 1992.....	74
Ilustración N° 21. 1º escena: La expulsión del Paraíso.....	76
Ilustración N° 22. Portada y parte de la contraportada hecha por Maximino Cerezo en 1977 para su libro llamado Selva de Hombres	77
Ilustración N° 23. 2º escena: La torre de Babel.....	78
Ilustración N° 24. 3º escena: El Éxodo.....	79
Ilustración N° 25. 4º escena: Los profetas.....	80
Ilustración N° 26. 5º escena: El salvador y la Virgen	81
Ilustración N° 27. Detalles de la quinta escena	82
Ilustración N° 28. 6º escena: El Espíritu Santo	84
Ilustración N° 29. 7º escena: El pueblo de Juanjui	85
Ilustración N° 30. Mural Conquista de la tierra acaparada	91
Ilustración N° 31. Primera y segunda caída, serie de litografías de Panamá, 1984	92
Ilustración N° 32. Fachada de la iglesia matriz de Tarapoto	94
Ilustración N° 33. La cruz y el sagrario en el presbiterio de la iglesia matriz de Tarapoto ..	95
Ilustración N° 34. Vista lateral del mural Viacrucis	96
Ilustración N° 35. Vista panorámica del mural.....	96
Ilustración N° 36. Formas facetadas y trabajo de volúmenes en el mural de Juanjui	99
Ilustración N° 37. Formas facetadas y trabajo de volúmenes en el mural de Tarapoto.....	99
Ilustración N° 38. De derecha a izquierda: primera y segunda estación del mural Viacrucis	102
Ilustración N° 39. De derecha a izquierda: primera y segunda estación, serie de litografías de Panamá, 1984	105
Ilustración N° 40. De derecha a izquierda: tercera y cuarta estación del mural Viacrucis	106
Ilustración N° 41. Detalle de la tercera estación Cae primera vez	107

Ilustración N° 42. De derecha a izquierda: Tercera y cuarta estación	110
Ilustración N° 43. De derecha a izquierda: quinta y sexta estación del mural Viacrucis ...	111
Ilustración N° 44. De derecha a izquierda: sexta y quinta estación, serie de litografías de Panamá, 1984	112
Ilustración N° 45. Detalle de la sexta estación El paño de la Verónica	113
Ilustración N° 46. De derecha a izquierda: octava y décima estación del mural Viacrucis	114
Ilustración N° 47. De derecha a izquierda: octava y décima estación	115
Ilustración N° 48. De derecha a izquierda: décimo primera y décimo segunda estación del mural Viacrucis.....	116
Ilustración N° 49. De derecha a izquierda: décimo primera y décimo segunda estación, serie de litografías de Panamá, 1984.....	117
Ilustración N° 50. De derecha a izquierda: décimo tercera y última estación del mural Viacrucis.....	118
Ilustración N° 51. Décimo tercera estación, serie de litografías de Panamá, 1984	119
Ilustración N° 52. Detalle del mural de Tarapoto que representa a un hombre sosteniendo un machete junto a un racimo de plátanos.....	120
Ilustración N° 53. Mural sobre tabla, Panamá	121
Ilustración N° 54. Detalle de mural en Chocó, Colombia	122
Ilustración N° 55. De izquierda a derecha: registro del 2009 y el 2011 del detalle de la primera estación	123
Ilustración N° 56. De izquierda a derecha: registro del 2009 y el 2011 del detalle de la tercera estación	124
Ilustración N° 57. De izquierda a derecha: registro del 2009 y el 2011 del detalle de la décimo primera estación	124

INTRODUCCIÓN

Los murales de la iglesia El Triunfo de la Santa Cruz de los Motilones, ubicada en Tarapoto, fueron el telón de fondo de importantes acontecimientos en mi familia; sus imágenes están presentes en mis recuerdos más tempranos. En el 2007, al conmemorarse un año de la muerte de mi padre, me reencontré con las escenas del *Viacrucis* de dicho templo y su contenido me impactó. Reconocí que no sabía nada sobre ellos y que nunca, hasta ese momento, me había provocado curiosidad la inscripción de su última escena: “Cerezo 1987”. Es así que inicié una investigación sobre la obra mural del sacerdote claretiano Maximino Cerezo en la selva peruana, la que me reencontró con la historia de mi tierra, la de mi padre y mi propia historia.

La ruta de los murales que inicié en San Martín, me llevó hacia los grandes ríos de selva baja con el propósito de ubicar los dos murales de Cerezo en Iquitos: el que se encuentra al interior de la Biblioteca Amazónica, pintado en 1992, y el que decora el interior de la iglesia de San Juan, obra de 1993 y expuesta al público desde 1995. Estos murales no forman parte de la presente investigación ya que fueron realizados en un contexto distinto a los de San Martín, por lo que no responden a los procesos históricos ni a las inquietudes del autor, manifestados en las décadas de 1970 y 1980.

Esta investigación estudia la obra pictórica mural del sacerdote claretiano Maximino Cerezo Barredo en el departamento de San Martín, la que corresponde a los murales *La Historia de la Salvación*, pintado en la iglesia Virgen de la Merced de Juanjui, en 1975, y al *Viacrucis* en la iglesia El triunfo de la Santa Cruz de los Motilones, en 1987. Ambas obras se relacionan con dos sucesos de gran importancia en la historia de dicho departamento: el desarrollo de la doctrina social de la Iglesia y el auge del movimiento popular.

Para comprender la importancia de dichos acontecimientos es necesario mencionar que el grupo de claretianos activos en Juanjui, desde el año 1970,

liderados por Cerezo, ejercieron la doctrina social de la Iglesia. Asimismo, es menester destacar la militancia y participación activa del sacerdote dentro de las revueltas producidas por el movimiento popular. Es así que la iconografía de los murales evidencia el impacto de ambos procesos.

Este contexto político y eclesiástico es el referente para entender la obra del sacerdote en San Martín. Su formación académica transcurrió en España y giró en torno a los grandes maestros del arte europeo, especializándose en el arte sacro. Su encuentro con Latinoamérica, en Juanjui, estuvo signado por la decisión de Cerezo de abandonar la práctica artística y entregarse a la evangelización y la lucha por la justicia. Su vuelta al arte fue un hecho afortunado para la historia de la plástica amazónica. En adelante, se entregó a la labor de denunciar las injusticias y celebrar las características culturales de cada poblado apartado en el que realizó su labor, alejándose del círculo artístico oficial y las nuevas tendencias del arte.

Existen referencias bibliográficas de la obra latinoamericana de Cerezo Barredo, aunque escasas, como el libro *Murais da Libetacao na Prelaiza de Sao Félix do Araguaia* (2005), escrito por el mismo artista en coautoría con el sacerdote Pedro Casaldáliga, publicado por la editorial Loyola. De igual manera, y en referencia al mismo mural pintado en Brasil, está el libro de la periodista Arcelina Públio (2014) titulado *Memória e Liberdade*, de la editorial Ave María, donde narra la lucha por los derechos de la tierra en São Félix do Araguaia apoyándose en el mural pintado por Maximino Cerezo.

La investigación de su obra en la selva peruana es casi inexistente. El libro *Pintores Amazónicos*, escrito por el sacerdote y amigo del artista Joaquín García (1975), es un texto breve que publica el Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía, en el que incluye parte de la obra de Cerezo dentro del arte amazónico. Por otro lado, la tesis de Jesús María Martínez, *L'opera pittorica di Mino Cerezo Barredo all'interno dell'arte sacra contemporanea* (2005), sustentada en la Universidad Pontificia Salesiana de Italia, es el único texto que compila la obra mural del artista; aquí se encuentra un breve apartado sobre el mural de Juanjui en el cual describe sus escenas y resalta la capital importancia de esta

pieza para la renovación tanto del estilo de Cerezo como del mensaje de su trabajo. Como se puede ver los textos referidos a Maximino Cerezo han sido publicados por editoriales religiosas o lo enmarcan dentro del arte sacro; estos han sido los círculos en los que se ha desarrollado la escasa investigación del tema.

Este panorama bibliográfico está enriquecido con algunos artículos de periódicos y revistas locales de San Martín que recuerdan su obra mural, aspecto que por lo general ocupa el segundo plano en escritos que reconocen la obra religiosa y política de Cerezo. La entrevista de Wilson Pérez “R. P. Maximino Cerezo Barredo de visita en Juanjui” (1992), en la revista *Tiro al Blanco*, menciona su obra mural en Juanjui e indaga sobre aquellos realizados en Iquitos. Pasarían veinte años para que la obra de Cerezo fuese motivo de noticia en las revistas y periódicos sanmartinenses. Los artículos “La iglesia de Tarapoto: Patrimonio de todos” (Rodríguez 2012b) en el diario *Voces* y “La historia olvidada de los murales de Maximino” (Rodríguez 2012a) en la revista *Ninacuro*, fueron publicados por la autora de esta investigación. En ellos se describen los murales de San Martín haciendo referencia al contexto social, político y religioso.

Con respecto a Internet, es factible acceder a numerosas páginas donde prima el contenido religioso y a otras numerosas que difunden imágenes de su quehacer plástico, como murales, grabados, ilustración digital y pinturas. Las pocas páginas que comentan sobre la obra de Cerezo en San Martín, además de carecer de rigor académico, no entregan aportes significativos, por lo que no han sido consideradas en este estudio.

Es igual de escasa la bibliografía escrita sobre el movimiento popular de San Martín. A parte del texto de Anahí Durand, *Donde habita el olvido: los (h)usos de la memoria y la crisis del movimiento social en San Martín* (2005); y el de Julio Quevedo, *Universidad Nacional de San Martín. Historia de una conquista popular* (2008), no se ha compilado ninguna información que describa las luchas de los gremios y comités populares del departamento. Sin embargo, también se pueden encontrar referencias en libros como: *Rondas campesinas y nativas en la Amazonía peruana* (1995), de Oscar Espinosa y la publicación de Andrew

Maskrey, Teocrito Pinedo y Josefa Rojas, *Raíces y Bosques. San Martín modelo para armar* (1991).

Gran parte de la información sobre las organizaciones populares y sus levantamientos están en los ejemplares de la revista *El Tarapotino*, las que están conservadas en la biblioteca personal del Sr. Julio Quevedo, fundador y director de la revista hasta hoy. En dichos ejemplares se encuentra la historia de Tarapoto descrita en fotos y noticias, cuyo tenor cambia, dramáticamente, entre las décadas de 1960, 1970 y 1980. Es menester destacar que, desafortunadamente, no se encontró ninguna información al respecto de este importante momento de la historia de San Martín en la biblioteca de Tarapoto.

Al respecto de la doctrina social de la Iglesia se ha escrito mucho, aunque pocos textos académicos analizan el proceso vivido por la Iglesia católica. Entre los más importantes para este estudio está el artículo de Gustavo Morello “El Concilio Vaticano II y su impacto en América Latina: a 40 años de un cambio en los paradigmas en el catolicismo” (2007), así como la extensa publicación de Enrique Dussel, *Historia de la iglesia en América Latina* (1992). Sin embargo, existen muchos documentos eclesiales que describen el pensamiento que, en su tiempo, renovó la práctica católica, como el documento *III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, Puebla. La evangelización en el presente y el futuro de América Latina*, publicado por el Consejo Episcopal Latinoamericano en 1983. De igual manera el libro del obispo prelado Venancio Orbe, *75 años de misión pasionista en el departamento de San Martín* (1988) y la publicación del sacerdote claretiano Francisco Pastor, *La Misión de Juanjui: Un grito de esperanza en la selva del Perú* (1983), son documentos que dan cuenta de lo vivido a su vez dentro del departamento de San Martín.

Esta tesis se ubica dentro del marco de los estudios de arte y sociedad, y hace uso de enfoques y algunas herramientas tanto de la iconología como de la sociología los que se evidencian en la elección de los objetos de estudio, entendidos como piezas que forman parte de procesos histórico-sociales muy particulares.

El trabajo se realizó en cinco etapas. En la primera se realizó un viaje en San Martín y Loreto en búsqueda de los cuatro murales de Maximino en la selva peruana. Durante ese viaje se determinó estudiar solo la obra en la región San Martín. Estas circunstancias sirvieron para realizar entrevistas no estructuradas a personas vinculadas con el autor, con la doctrina social de la Iglesia y con el movimiento popular en San Martín. Al tiempo, se inició la segunda fase que consistió en revisar fuentes bibliográficas y hemerográficas localizadas en la Biblioteca Amazónica, así como la del periodista Julio Quevedo y la del psicólogo Humberto Rodríguez Macedo en Tarapoto.

En la ciudad de Lima se consultaron los catálogos de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú, la de la Biblioteca Nacional, la del Museo de Arte de Lima y la de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Sin embargo, dentro de sus acervos, no se encontró ninguna bibliografía ni hemerografía que aporte a lo encontrado en bibliotecas particulares.

En forma paralela a las etapas anteriores se realizó la tercera fase de este estudio que consistió en inventariar y fotografiar la obra mural de Maximino Cerezo en la selva peruana. Por lo que fue necesario retornar a Juanjui y Tarapoto para realizar nuevas tomas fotográficas. Por desgracia, en este viaje se descubrió el repinte del mural de Tarapoto que adultera la obra inicial.

Una vez reunido todo el material se dio inicio a la cuarta etapa que consistió en analizar, confrontar y ordenar los textos e imágenes. La información obtenida fue analizada a fin de describir las relaciones histórico-sociales entre la doctrina social de la Iglesia, el movimiento popular y los murales de Maximino Cerezo en la región San Martín. Luego se procedió al estudio iconográfico y de las características plásticas y estilísticas en cada uno de los dos murales seleccionados. Finalmente, en la quinta fase se redactó el texto final.

Las etapas de este estudio se realizaron en torno al objetivo de poner en valor los murales de San Martín pintados por Cerezo, los cuales constituyen

testimonios tangibles de una etapa de capital importancia en la historia y el desarrollo de San Martín. A esto se suma el interés de dar a conocer dicha época, la que solo sobrevive en la memoria de los involucrados en estos acontecimientos. De igual manera, se busca difundir el talento y el aporte del artista Maximino Cerezo a la comunidad sanmartinense, aporte que va mucho más allá de los terrenos del arte.

La secuencia de esta investigación se da a lo largo de cinco capítulos. El primero da una idea del escenario geográfico en el cual se desarrollaron las obras en cuestión y esboza una breve reseña biográfica del artista. En el segundo capítulo se expone una breve historia de la doctrina social de la Iglesia, sus diferentes posturas y su vinculación con el pensamiento socialista. En el tercer capítulo se desarrolla con brevedad la historia del movimiento popular de San Martín, sus principales características y sus actos insurgentes destacados. Teniendo solucionado el marco geográfico e histórico en el cual se inserta la obra de Maximino en la época estudiada, el cuarto capítulo analiza el mural de Juanjui a la luz de su contexto. El quinto capítulo hace lo propio con el mural de Tarapoto.

Para concluir, deseo expresar mi profunda gratitud a las personas que contribuyeron con este trabajo. En primer lugar, a la Dra. Nanda Leonardini por su asesoramiento, a Maximino Cerezo Barredo por la creación de murales que reflejan nuestra historia, por facilitarme fuentes de información y responder a mis consultas, a Julio Quevedo y su esposa por permitirme hacer uso de sus ejemplares de la revista *El Tarapotino*, así como a mi padre por haberme legado importantes investigaciones sobre la selva peruana. También agradezco al Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía - CETA, a su director el sacerdote Joaquín García, a Alejandra Schindler, así como al personal de la Biblioteca Amázonica, por permitirme el acceso a importantes fuentes de información y por hacer de mi estadía en Iquitos una experiencia memorable. Por otro lado, esta investigación no hubiera podido culminarse sin las facilidades otorgadas por el Museo Pedro de Osma y su ex directora, Annick Benavides.

De igual manera, extendiendo mi agradecimiento a Adolfo Fasanando, a Wilson Pérez Iglesias, a Tito Pérez, a Genaro Sánchez y a Lincol Rojas, quienes cedieron su tiempo para ser entrevistados; a las Madres Compasionistas de Tarapoto por cederme información valiosa; así como a la Asociación de Municipalidades de la Región San Martín – AMRESAM, al Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica – CAAAP, al sacerdote Pedro Orbe de la parroquia de Tarapoto, a Lenin Quevedo y a Yolanda Rojas, por su colaboración en la realización de talleres, visitas guiadas y un conversatorio en el marco de la presente investigación.

Quiero destacar el aporte de Marlon del Águila al registrar fotográficamente los murales, de Chiara Santoni por las traducciones del italiano, de Gerardo Guerrero por el apoyo gráfico y de Miguel Vidal por acompañarme en el primer viaje de investigación y por tomar las medidas de los murales.

Finalmente, agradezco de manera personal a Isaac Arce, a Mercedes López, a Maricarmen Reátegui, y a mis familiares en Tarapoto, Juanjui e Iquitos, quienes facilitaron mi camino acogiéndome, orientándome y contarme lo vivido en nuestra tierra. Así, he podido continuar gracias al apoyo de mi familia; a la amistad, consejos y el aliento de Nathalie Quispe y Sofía Gallarday; así como a las correcciones, los aportes y el cariño incondicional de Luis Ángel Muro, con quien compartí el primer viaje de investigación y, en adelante, la fascinación por el tema de este trabajo.

CAPÍTULO I

CUESTIONES PREVIAS

1.1 Biografía y obra mural de Maximino Cerezo

Maximino Cerezo Barredo, sacerdote claretiano y artista plástico, nació en Asturias, España, en 1932 (Casaldáliga y Cerezo, 2005, pp.75). Su infancia transcurrió entre la guerra civil española (1936-1939) y los padecimientos económicos de la postguerra (Martínez, 2005, pp.45-46). Entre 1945 y 1950 estudió en el Colegio Claretiano de Gijón. Su formación escolar religiosa se conjugó con los concursos de dibujo en los que participó y los colectivos culturales que conformó durante estos años (Martínez, 2005, pp.47-49).

En 1950, a los 18 años, luego de tener la certeza de haber sentido el llamado de Dios, entró al noviciado de los padres claretianos en Salvatierra y fue ordenado sacerdote en 1957. Estudió Teología y Filosofía, acostumbraba a participar en tertulias y revistas, y profundizó su interés en el dibujo, la poesía y la investigación sobre pintores europeos. Cuando sus superiores reconocieron las habilidades de Cerezo, lo enviaron a estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid entre 1959 y 1964 (Martínez, 2005, pp.51-57) donde su vocación artística se alimentó tanto de la academia como del círculo cultural madrileño. Es así que entre 1957 y 1970 atravesó una etapa de intenso aprendizaje.

Durante estos años de desarrollo académico y artístico, creció en Cerezo una postura crítica frente a la despreocupada vida de muchos sacerdotes. Ello lo llevó a internarse en lecturas y reflexiones que le fueron preparando para los grandes cambios que pronto sufrió la Iglesia. Así, se generaron en él inquietudes que no se resolvieron hasta llegar a Latinoamérica.

Sus estudios en San Fernando se especializaron en pintura mural; al finalizarlos, se convirtió en docente del curso de Arte Sacro, al tiempo que fue profesor en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad

Complutense en Madrid. En 1967 publicó el libro *Construcción y adaptación de iglesias* (Cerezo 1967) y fue uno de los fundadores de la revista “Arte Religioso Actual” (ARA), en la que trabajaron en conjunto importantes artistas y arquitectos. Durante esta etapa realizó un promedio de diez obras murales y numerosas ilustraciones para sendos proyectos editoriales (Martínez, 2005, p.57).

Su obra muralista lo llevó por Roma y Francia, pero fue su estadía en las Filipinas en 1969 lo que marcó el antecedente más importante para sus obras en América Latina. Fue allí, en Filipinas, donde se encontró cara a cara con la pobreza y los conflictos del “tercer mundo” (Martínez, 2005, pp.61-62). De tal manera que, durante su estadía en las islas, relacionó la cruda realidad de los países subdesarrollados con las conclusiones de la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, llevado a cabo en Medellín, Colombia, en 1968, los cuales proclamaron el compromiso de la doctrina católica con la realidad política, económica y cultural de Latinoamérica.

Según un manuscrito autobiográfico escrito en 1986 y citado por Martínez (2005, p.62), luego del trabajo en Filipinas, Maximino regresó a España sin lograr conciliar el llamado de las necesidades sociales con su vocación sacerdotal y artística:

¿Cómo podría continuar haciendo bellas iglesias y cosas hermosas para ella, mientras que las imágenes vivas de Dios eran explotadas y ultrajadas? (...) ¿Qué sentido puede tener el arte que ignoraba la terrible realidad de la mayoría pobre del mundo? (...) Yo sabía que existía esta realidad. Había leído aquel angustiante documento de un grupo de obispos del Tercer Mundo que en la sala conciliar se atrevió a alzar la voz. Pero ver una parte de esta realidad con mis propios ojos, con toda su crueldad, me conmovió¹

En 1970 la provincia Claretiana de León, en España, recibió el llamado de los padres Pasionistas de la Prelatura de Moyobamba, ubicada en el departamento de San Martín, en Perú. Los sacerdotes pasionistas solicitaron colaboración para

¹ “Come era possibile continuare ad occuparsi di fare belle chiese e cose belle per esse, mentre quelle immagini vive di Dio esistevano lì, sfruttate, oltraggiate? (...) Che senso poteva avere un’arte che ignorava la terribile realtà delle maggioranze povere del mondo? (...) Io sapevo che esisteva questa realtà. Avevo letto quell’angoscioso documento di un gruppo di vescovi del Terzo Mondo che nell’aula conciliare si azzardarono ad alzare la voce. Ma il vedere parte di questa realtà con i miei”.

atender, en calidad de misioneros, a las provincias: Mariscal Cáceres, Huallaga y Bellavista (Pastor, 1983, p.3). Entre los claretianos que aceptaron la propuesta de partir a la selva peruana estaba Maximino Cerezo. Es así que el 25 de noviembre de 1970 Cerezo se instaló en Juanjui, capital de la provincia de Mariscal Cáceres y tomó la dirección de la parroquia desde el 13 de diciembre (Orbe, 1988, p.30).

Allí, en las zonas más aisladas del departamento, los misioneros se encontraron con la belleza natural de los pueblos que enmarcaba el abandono y la pobreza de los campesinos. Bajo los nuevos principios eclesiásticos, se comprometieron con la situación social de la zona, generando un nuevo impulso evangelizador. Al igual que sus hermanos sacerdotes, Maximino Cerezo se identificó con Juanjui, aunque su práctica sacerdotal tuvo algunas diferencias. Él “no era un cura de parroquia” (Pérez, Tito. Comunicación personal, 18 de febrero de 2009), formó grupos juveniles, organizó funciones de teatro, proyecciones de películas y realizó los primeros programas radiales de la zona.

En este nuevo contexto y su nueva práctica religiosa, Cerezo creyó necesario renunciar al arte y dedicarse por completo a la actividad sacerdotal: “(...) cuando vine de Europa, aquí me quería olvidar de pintar y dedicarme a la práctica pastoral directa, sacramental (...)” (Pérez, 1992, p.13). Esta decisión tiene su origen en las comparaciones que hacía entre el cómodo disfrute del ambiente cultural madrileño y la desgarradora pobreza que conoció en las Filipinas y en la selva peruana. En esta perspectiva Cerezo concluyó que su obra, producto de una educación artística académica, nada podía lograr en condiciones sociales extremas.

En medio de sus conflictos al respecto de su ejercicio artístico, en 1971, Maximino hizo el presbiterio de la nueva iglesia de Tarapoto. Para la realización del altar, el ambón, la pila bautismal, la cruz, el sagrario, así como la pared detrás de ellos, utilizó materiales y técnicas de la zona. Esta fue, sin embargo, la única obra realizada antes del mural de Juanjui.

En 1972 un fuerte terremoto redujo a escombros la antigua iglesia (Martínez, 2005, p.64) y Cerezo retomó el dibujo y el diseño para planificar el nuevo templo. Al retomar el trabajo artístico se agudizaron sus inquietudes sobre el papel del arte en medio de la injusticia.

El nuevo templo empezó a construirse en 1974 (Martínez, 2005, p.64), en él diseñó un muro corrido de 29 metros de largo y tres de alto ubicado frente al altar, en el que, en 1975, finalizó el mural *La historia de la salvación*. Así, cerezo explica su alejamiento y reencuentro con el arte:

“Yo quería dejar de pintar, pero no pude(...) Esta síntesis entre el arte y la actividad pastoral comenzó cuando me sentaba en el suelo de los "Tambos " del Huallaga a llorar con la gente en el funeral de algunos niños muertos absurdamente, mientras estaba sentado al lado de los campesinos en sus demandas y luchas, cuando asistí a sus fiestas, las noches y los días de lluvia sin fin (...) De hecho, estas experiencias motivaron mi reencuentro con la pintura y de alguna manera están presentes en ella hasta el momento.”²

Cerezo logró comprender el potencial del arte que se inspira en la realidad del entorno, cuando vio el efecto que la última escena del mural producía en los observadores. La anécdota más importante es la que él repite en varios testimonios (Martínez, 2005, p.64), en los que narra cómo una campesina observaba con ligereza el mural, hasta que se detuvo en la última parte, fijándose especialmente en la madre sufriente y el niño muerto. Según cuenta Cerezo, citado por Martínez (2005, p.64), la mujer sacó una vela, la fijó en el suelo y se arrodilló a orar frente a la única imagen del mural que no estaba inspirada en la iconografía tradicional del arte sacro.

“Entonces el contacto con la gente me hizo descubrir el profundo valor de una imagen. (...) Y eso, como decía Fermín, comenzó aquí en Juanjui. Después del mural de Juanjui hasta el último mural que estoy

2 Vollismettere di dipingerema non ci riuscii. Alcunianni più tardi compresi definitivamente che non avrei mai potuto. (...) Questo processo di sintesi, tra arte e pastorale, cominciò quando mi sedevo per terranei «tambos» (umili case) del Huallaga - oggi una zona del paese in fiamme - per piangere con la gente nella camera ardente di qualche bambino morto assurdamente; quando mi mettevo dalla parte dei contadini nelle loro rivendicazioni e lotte, quando partecipavo alle loro feste; nelle notti di pioggia interminabile e nei giorni bagnati di sudore. In realtà, quelle esperienze motivarono il mio incontro con la pittura e sono in qualche modo presenti in essa fino ad oggi, benché arricchite da nuove prospettive.

realizando en Iquitos, en la Biblioteca Amazónica, ha habido una fase progresiva de encarnación, de inculturación, de pintar desde la vivencia de la gente, desde su mitología, desde lo que a la gente le preocupa, incorporando el mundo figurativo de estas culturas (...)" (Pérez, 1992, pp.12-13)

Gracias a esta experiencia Maximino decidió retomar el trabajo artístico, bajo conceptos e imágenes nuevas, inspiradas por la teología latinoamericana y por la práctica que él ejercía. Así reconoció la necesidad de crear un arte sacro que debía partir de la observación aguda de la historia y características de las localidades en las que pintaba, dirigiéndose siempre al pueblo pobre y oprimido.

Cerezo residió en San Martín hasta 1981. Durante esos años pintó tres murales en otros países, entre los que se destacan el de la capilla del Instituto Pastoral de la Conferencia Episcopal Latinoamericana (CELAM), en Medellín, Colombia, en 1977, y el de la prelatura de São Félix do Araguaia, en Mato Grosso, Brasil, también en 1977. También se dedicó a contemplar la naturaleza y la vida del campesino que le rodeaba, lo que dio como fruto el libro *Selva de Hombres* publicado en 1978 (Cerezo 1977), en el que escribió una serie de cuentos ilustrados sobre el encanto y el drama de la vida en esta parte del Perú.

Viajó a varios países como representante de la misión claretiana de San Martín, ocupó un importante cargo dentro de la prelatura y se involucró activamente con el movimiento popular del departamento, llegando a liderar una de las huelgas más emblemáticas en 1979. En este levantamiento, que buscaba un precio justo para el maíz de los campesinos, Cerezo fue nombrado presidente del comité de lucha (Martínez, 2005, p.66) y lideró la ocupación del aeropuerto zonal para impedir la salida de un avión de Aeroperú ("Huelga en Juanjui", 1979, p.14) hasta que representantes del Estado escucharon sus demandas.

A inicios de la década de 1980, el retroceso del impulso transformador de la iglesia en San Martín entorpeció el ejercicio de Cerezo como Vicario Pastoral. Es por ello que aceptó el llamado del misionero claretiano Teófilo Cabestrero para laborar en Nicaragua, en medio del complicado ambiente político-económico por el cual atravesaba el gobierno sandinista, luego de lograr el triunfo de la revolución.

Cerezo residió en Nicaragua entre 1981 y 1983, allí dirigió el departamento de publicaciones del Centro Ecuménico Antonio Valdivieso y fue el jefe de diseño de la Editorial Nueva Nicaragua (Martínez, 2005, pp.70-72). Durante su residencia en dicho país participó activamente de una iglesia revolucionaria, fue testigo de las pugnas sociales y políticas, conoció a sacerdotes que se convirtieron en mártires y se enfrentó constantemente a las autoridades eclesiásticas que preferían proteger la seguridad interna de la Iglesia que la de su pueblo. Cuando este conflicto interno fue insostenible se trasladó a Panamá hasta 1990, para incorporarse al Taller de Materiales de Evangelización. Allí produjo una numerosa cantidad de obra gráfica para ser distribuida en América Central.



Ilustración N°1. Litografía de Cerezo hecha en 1982 (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

Durante estos años su obra artística se multiplicó. Presbiterios, esculturas, murales y una importante cantidad de obra gráfica, se dispersó reflejando los rostros, costumbres y paisajes comunes a Latinoamérica. Sus imágenes cubrieron cancioneros, textos de catecismos, templos, capillas, parroquias y un sin fin de soportes.

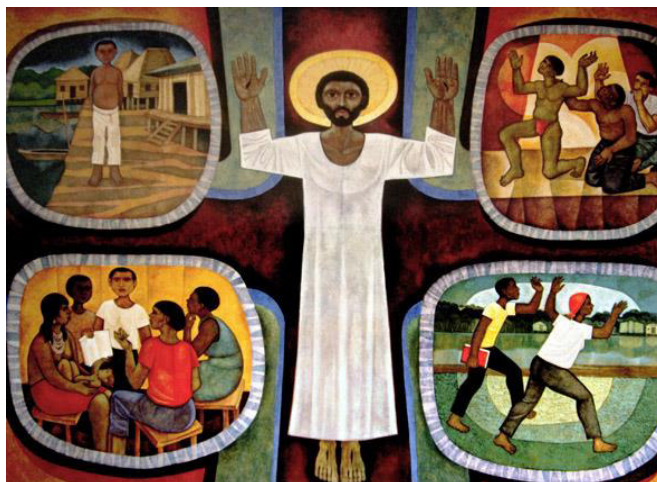


Ilustración Nº 2. Mural en la Diócesis de Quidbó, Chocó, Colombia, 1984, 18 m² (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

En 1987 Cerezo regresó por corto tiempo a San Martín. Fue convocado por los padres pasionistas para pintar un viacrucis en el templo El Triunfo de la Santa Cruz de los Motilones, justo el mismo año en que el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) daba inicio a su lucha armada y en medio de los levantamientos liderados por el movimiento popular local.

En medio de la fuerza organizativa del pueblo y de la expansión de la violencia subversiva, la prelatura de Moyobamba buscaba una posición neutral, distinto al compromiso total con el sufrimiento del pobre que Cerezo practicaba. Es probable que ello condicionara su obra, ya que en el *Viacrucis* denunció los aspectos más desgarradores del conflicto social sanmartinense, sin hacer alusión directa a las desigualdades económicas del capitalismo, como sí lo hace en gran parte de sus trabajos anteriores.

Desde 1990 al 2005 Cerezo residió en Lima, pero se dedicó a la colaboración artística en muchos países y al trabajo constante con el Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía (CETA), en Iquitos. Entre las variadas obras realizadas para dicha localidad, Cerezo pintó dos murales, el primero en 1992 dentro de la sala de lectura de la Biblioteca Amazónica, también diseñada por él; y

el segundo en 1993 en la Iglesia de San Juan, templo que también fue diseñado por el artista.



Ilustración N° 3. Mural de la Biblioteca Amazónica, Iquitos, Perú, 21m,
(Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

Maximino Cerezo actualmente vive en Salamanca, desde donde enriquece el largo sendero iniciado en Juanjui. Su labor muralista fue fecunda, goza de críticas y defensores, carece de una catalogación completa, específica y profunda, y fue la expresión visual tanto de las transformaciones eclesíásticas en el siglo XX, como de la agitada coyuntura político-social en Latinoamérica. Esta vasta e importante obra no habría cubierto los muros de América Latina si el mural de Juanjui no le habría permitido reconocer la potencialidad que tiene el arte para dialogar y transformar.

1.2 El departamento de San Martín

En la selva nororiental del Perú se encuentra la región San Martín. Durante gran parte de su historia fue considerada, como el resto de la Amazonía, un espacio “ajeno a la marcha del tiempo, una especie de remanso histórico explorado por botánicos y etnólogos” (Maskrey, Pinedo y Rojas, 1991, p.19), la escenografía conveniente para los montajes del poder de turno, obviando el rol que le correspondía como protagonista de su desarrollo.

En su montaña verde y húmeda se desarrollaron diversas culturas dispuestas en “una red (...) de alianzas e intercambio por un lado y de antagonismo y conflicto por el otro” (Maskrey et al., 1991, p.36), de las que se conoce poco debido a la escases de estudios serios. Los tabalosos, lamas (o motilonos), suchiches, payansos, cumbazas e hibitos, fueron parte de dicha red, la que poseía una diversidad lingüística que no ha sobrevivido (Maskrey et al., 1991, pp.33-37).

El origen de estas culturas genera una controversia sobre la que se profundiza poco. Por lo general se considera que muchas de estas etnias migraron de los Andes, tal sería el caso de algunos grupos que descendieron de los Chancas y llegaron al nororiente debido a la persecución Inca. A ellos se unieron otras etnias en la reducción colonial (Maskrey et al., 1991, pp.37-38) que concluyó en la formación de la actual comunidad indígena de la provincia de Lamas. Sin embargo, es importante aclarar que la usual extensión del origen andino a todos los grupos humanos de la zona, no considera los vacíos en la investigación de las culturas originarias sanmartinenses y desmerece la existencia de raíces culturales propias.



Ilustración N° 4. Mapa del departamento de San Martín
(Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

En 1542, durante las primeras incursiones de los soldados españoles en esta parte del país, se fundó la ciudad de Moyobamba, acontecimiento que marca a San Martín como la primera región amazónica en ser conquistada. Tiempo después, fueron los misioneros jesuitas y franciscanos los que sostuvieron la presencia de la corona española al establecer reducciones, formando el “núcleo de la estructura urbana actual” (Maskrey et al., 1991, p.20).

Como en la conquista, muchos gobiernos republicanos reconocieron su importante función económico-extractiva, en diversos planes de desarrollo nacional, al tiempo que desestimaron sus luchas, sus características culturales y con ellas sus expresiones artísticas.



Ilustración Nº 5. Vista parcial de la plaza de armas de Tarapoto en la década de 1960 (Centenario a la Vista, s.f.)

En 1906 fue constituido como departamento (Zárate, 2003, p.19). Luego de ello, San Martín estuvo casi aislado durante décadas, con un ritmo de vida lento y una población rural dedicada a la agricultura mixta. A partir de 1960 comienza a atravesar un accidentado proceso de conexión, integración y desarrollo, liderado por proyectos estatales y por los llamados boom económicos extractivos, como el boom del caucho, el cultivo del tabaco, algodón y café, el auge del arroz y el maíz amarillo y el boom de la coca (Maskrey et al., 1991, p.21).

Entre 1970 y 1990 San Martín vivió cambios y conflictos dramáticos debidos, principalmente, a los altibajos de los proyectos de desarrollo gubernamentales, al desarrollo vial que estos conllevaron, al movimiento migratorio urbano-rural y al movimiento popular que respondió a las crisis con demandas organizadas. Dicho movimiento estuvo alentado en sus orígenes por la Iglesia católica, el escenario nacional de imparable sindicalización (Delgado y Santistevan, 1980, pp.192-194) y el proyecto político de Juan Velasco Alvarado.

Los procesos que transformaron el departamento, durante dichas décadas, se hicieron patentes en las localidades en las que fueron pintados los murales de Maximino Cerezo: Juanjui y Tarapoto. La actual ciudad de Juanjui, al sur del departamento, es la capital de la provincia de Mariscal Cáceres. Inicialmente fue un poblado eminentemente rural, alejado de la capital política y de la capital económica del departamento. Como en muchos otros pueblos, tuvo una débil presencia estatal, la que fue luego compensada con la presencia permanente de nuevos agentes eclesiásticos. A partir de 1970, con la llegada de los misioneros claretianos, se dinamizaron las prácticas culturales, políticas y administrativas de la zona.

Por otro lado, durante la misma época, la ciudad de Tarapoto se consolidó como el centro económico y político del departamento, llegando incluso a ser la locación de las sedes administrativas de los principales servicios estatales, situación que ocasionó conflicto con la capital del departamento, la ciudad de Moyobamba.

En 1987 como parte de la creación de macro-regiones durante el gobierno de Alan García, el departamento de San Martín se anexó a La Libertad, para formar parte de la región Víctor Raúl Haya de la Torre (Zárate, 2003, p.28), a pesar del desacuerdo de sus pobladores. A raíz de esta situación, la ya cuajada organización popular lideró un fuerte levantamiento urbano y rural en pro de una región autónoma, objetivo logrado, aunque solo nominal, en 1992, luego de varias huelgas y de la consulta popular de 1991 (Zárate, 2003, p.30).

Actualmente, San Martín está conformado por diez provincias: Rioja, Moyobamba, Lamas, San Martín, El Dorado, Huallaga, Picota, Mariscal Cáceres, Bellavista y Tocache. Su capital es la ciudad de Moyobamba. La mayor parte de su territorio ocupa zonas de selva alta, y en menor medida ocupa zonas de sierra y selva baja. En este departamento, rico en recursos hídricos, fluyen dos ríos principales: el Huallaga y su afluente, el Mayo. Ya que aún adolece de vías de transporte eficientes, muchos pobladores de diferentes comunidades se trasladan cotidianamente a través de los ríos.

La actividad agropecuaria, el turismo y el comercio son las principales actividades económicas del departamento. En la actualidad se destaca su producción de café y cacao orgánico, los que responden a proyectos de cultivos alternativos a la coca.

Si bien el ecoturismo es una actividad creciente en la zona, San Martín evidencia los efectos de la masiva deforestación sufrida desde décadas anteriores. Muchos de sus ríos han disminuido su caudal y otros sufren de sequías temporales.

Entre sus fiestas más importantes está la fiesta de San Juan, la que se celebra el 24 de junio. Esta festividad gira en torno a la preparación de los juanes y a su consumo en las laderas de los ríos en medio de un ambiente festivo. Es probable que esta festividad responda a antiguas tradiciones de culto a los ríos y de cambio estacional en el calendario agrícola. Dichas tradiciones habrían sido reemplazadas durante la colonia, dirigiendo las celebraciones hacia la figura de San Juan Bautista.

CAPÍTULO II

LA DOCTRINA SOCIAL DE LA IGLESIA CATÓLICA

2.1 Resumen de la doctrina social de la Iglesia católica

El término “doctrina social de la Iglesia” fue utilizado por Pablo VI en la encíclica *Evangelii Nuntiandi*, escrita en 1975 en la que escribió sobre la evangelización en el mundo moderno. Con el tiempo, fue el nombre de la tradición teórica y práctica católica que reconcilia el mundo espiritual y el mundo social. La doctrina social de la Iglesia afirma que la salvación del alma está vinculada a la construcción de un mundo justo, por lo que tiene como prioridad el compromiso con el pobre y el oprimido, en quienes se manifiesta Cristo y su doctrina de justicia y paz. Tiene como fuentes el evangelio, la tradición de los primeros cristianos, las encíclicas, los concilios y las prácticas de algunos sectores durante el siglo XX³.

Según el sacerdote Belderraín (s.f.), la doctrina social de la Iglesia es la potencialidad del evangelio, y de la doctrina católica en general, de iluminar o transformar la realidad social de cada época, por lo que es esencialmente praxis de la fe sobre la realidad. La Comisión Episcopal de Acción Social (CEAS), órgano de la iglesia peruana para la defensa y promoción de los derechos humanos, define esta doctrina como el “patrimonio vivo de palabras formadoras de la consciencia de los cristianos y motivadoras de la acción” (Comisión Episcopal de Acción Social, 1982, p.59).

La doctrina social de la Iglesia fue la causa y consecuencia de la transformación de la Iglesia católica en el siglo XX, cuando redefinió sus relaciones con la sociedad y el mundo moderno. Así, este movimiento no sólo se preocupó por asuntos políticos, económicos y sociales, si no que intervino en

³ Este concepto se ha formado a partir de las siguientes fuentes: CEAS (1982) *Fe cristiana y compromiso social*. Dussel, Enrique (1992) *Historia de la iglesia en América Latina*. Morello, Gustavo (2007). *El Concilio Vaticano II y su impacto en América Latina: a 40 años de un cambio en los paradigmas en el catolicismo*.

ellos, al tiempo que exhortaba a los cristianos a participar activamente en la transformación del mundo.

Es importante aclarar que este no fue un proceso lineal ni homogéneo (Morello, 2007, p.99), ya que dentro de esta doctrina existieron sectores moderados y sectores radicales. Sin embargo, se reconocen lineamientos generales que agruparon las diferentes posturas. Estos principios fueron planteados en diferentes etapas del desarrollo de la misma y no fueron plasmados en un escrito oficial del Vaticano hasta luego de su apogeo:

- Dignidad y Derechos Humanos: es el principio más importante, en él se fundamentan el resto de lineamientos los que en conjunto velan porque los individuos y las sociedades vivan en dignidad gracias al respeto de los derechos fundamentales de las personas.
- Justicia: es parte de los valores fundamentales de la vida social y encuentra su expresión más completa en la justicia social.
- Libertad: también es parte de los valores fundamentales de la vida social. Su ejercicio es colectivo, orientado al bien común.
- El hombre como ser social: reconoce la importancia de la vida social de las personas y las condiciones en las que se desenvuelven.
- Opción preferencial por los pobres: al inspirarse en la vida de Jesús y en su prédica, la comunidad prioritaria de esta doctrina son los que sufren las injusticias del mundo.
- Principio del bien común: son las condiciones que permiten el desarrollo pleno de las personas, como la paz, los derechos humanos, los servicios y bienes, etc., por los que deben velar tanto el individuo como el Estado.
- Destino universal de los bienes: indica que el dios católico destinó la tierra y sus recursos para que todos se desarrollen de forma digna.

- Principio de la participación: todas las personas deben cooperar en la vida social, cultural y política, por lo que el Estado debe garantizar la participación de todos en pro del bien común⁴.

Si bien el origen de la doctrina social de la Iglesia se encuentra en la tradición recogida por el evangelio, es durante el siglo XIX, con la transformación del mundo industrial, cuando surgen sus antecedentes como signo de revitalización de la Iglesia.

La encíclica *Rerum Novarum* del Papa León XIII, inició, en 1891, la legitimación de esta corriente que ya se expandía dentro de la institución eclesiástica. Calificada como inicio del cuerpo de acción de la doctrina social de la Iglesia (De la Colina, s.f.), esta carta pública se refirió específicamente a la situación de los obreros. En ella se condenó tanto al capitalismo extremista, por explotar y degradar al trabajador, como al socialismo radical, por utilizar a las masas explotadas al conducir las hacia el violento enfrentamiento de clases sociales. Por otro lado, defendió la libre asociación de los obreros, instando a reconocer su derecho a organizarse en gremios. Esta postura trascendió a campos jurídicos al ser una iniciativa de uno de los derechos básicos de los trabajadores que marcó el futuro panorama político.

En esta encíclica también se destaca “el aspecto cristiano del socialismo” (Quisbert, 2010, p.4). El texto llamó a los católicos a organizarse en partidos o gremios siguiendo los principios de igualdad, justicia y paz, para así construir “un camino intermedio entre el socialismo marxista y el capitalismo” (Quisbert, 2010, p.4). De esta forma se constituyó como un importante antecedente para el surgimiento de la democracia cristiana.

Luego de *Rerum Novarum*, nacieron agrupaciones eclesiásticas dispuestas a interpretar y transformar la realidad a la luz del evangelio. Tal fue el caso de

⁴ Esto es una selección de los principios más importantes para este estudio y son un resumen de los expuestos por: el extenso *Compendio de la Doctrina Social de la Iglesia* hecho por el Pontificio Consejo «Justicia y Paz» en el 2004, el resumen del mismo realizado por el padre Jordi Rivero y los expuestos por Juan Manuel de la Colina en el texto *Doctrina social de la Iglesia y Análisis Social*

Acción Católica, “institución laica por excelencia de la iglesia del siglo XX” (Quisbert, 2010, p.84), la que formó organizaciones obreras, agrarias, estudiantiles, en diferentes países de Latinoamérica.

2.1.1 El concilio Vaticano II

Del siglo XIX al siglo XX la corriente transformadora de la Iglesia se difundió y se expresó de diferentes formas hasta que el Concilio Vaticano II dio unidad, universalidad y autenticidad a los cambios.

Este concilio fue convocado por el Papa Juan XXIII y se realizó de 1962 a 1965. Sobre este tema resultan esclarecedores el texto de Antonio Montero (2005) que analiza el concilio y el de Gustavo Morello (2007) al exponer sus consecuencias en América Latina.

A decir de Morello, Juan XXIII “renunció francamente al proyecto de restaurar una cristiandad de tipo medieval” (Morello, 2007, p.86), afirmación que alude a las diferencias entre el Concilio Vaticano II frente al Concilio de Trento, realizado a mediados del siglo XVI⁵. Mientras que Trento fue el signo de una Iglesia intransigente que fortalecía sus dogmas de fe, Vaticano II fue el inicio de transformaciones hacia una Iglesia flexible, capaz de aceptar las devociones populares como de promover la relación horizontal entre laicos y sacerdotes. Es decir, 400 años después del concilio de la Contrarreforma, la Iglesia redefinía objetivos, estrategias e incluso fundamentos.

El Concilio Vaticano II, convocó a obispos de todo el mundo, los que redactaron una serie de decretos que “surgieron de la tensión entre progresistas y conservadores” (Morello, 2007, p.89). Entre sus aportes más destacados está la proclamación de la vivencia de una liturgia contextualizada, también llamada “misa

5 Desde la colonia, la iglesia en Latinoamérica sólo ha vivido tres concilios ecuménicos: el Concilio de Trento de 1545-1563, el Concilio Vaticano I de 1869-1870 y el Concilio Vaticano II de 1962-1965. Ya que el Concilio Vaticano I fue interrumpido al año de iniciarse, debido a los conflictos militares en Europa, el antecedente del Concilio Vaticano II fue el Concilio de Trento, realizado 400 años atrás y embanderando la Contrarreforma.

de cara al pueblo” (Morello, 2007, p.5), en la que se debía introducir la lengua local y permitir la participación activa de los fieles.

El concilio extendió el llamado a la santidad hacia todos los fieles, los instó a ser constructores de un mundo justo y defensores de los Derechos Humanos, así mismo reconoció su derecho a defenderse de la opresión y a la libre organización para la actividad eclesial y/o política. En líneas generales, afirmó que la transformación de la realidad hacia un mundo de justicia y paz es parte del camino de salvación del hombre, por lo que invocaron a toda la comunidad cristiana, incluso no católica, al compromiso con el oprimido, lo que luego fue llamado “la opción por el pobre”. Con esto, las conclusiones del concilio hicieron que la doctrina católica tenga oficialmente puntos de encuentro con el pensamiento de izquierda.

Es menester destacar que el concilio afirmó que la Iglesia no comulgaba con una ideología política en particular y menos con el comunismo. La reunión conciliar defendió que, para el pensamiento cristiano, las ideologías son finitas, particulares y su aplicación está determinada según un contexto específico. En contraposición exaltó el carácter universal de la Iglesia y reafirmó sus objetivos ligados a la salvación eterna, aunque indicó que las ideologías pueden ser herramientas de fe. Ello trajo como consecuencia las críticas que acusaron al concilio de radicalizar la Iglesia.

En medio de la controversia, este acontecimiento eclesial marcó el inicio de una acelerada etapa de la doctrina social de la Iglesia, la que tuvo un fuerte impacto en Latinoamérica. Este impulso renovador de la Iglesia católica caló en América Latina, a donde llegaron misioneros progresistas atraídos por las prelaturas que abrazaron los nuevos ideales eclesiales de justicia social.

2.1.2 La doctrina social en Latinoamérica

Más de 600 obispos latinoamericanos asistieron al concilio (Dussel, 1992, p.224), número que representaba un elevado porcentaje de la población mundial católica. Era la primera vez que la iglesia latinoamericana participaba activamente

de una congregación de esta naturaleza, en la que encontró espacios de “contactos y descubrimientos, de coordinación, de conocimiento personal (...)” (Dussel, 1992, pp.224-225). Fue el momento oportuno para que reconociera características propias y nazcan de ella reflexiones y métodos pensados en su propio contexto.

Con el aporte del llamado “tercer mundo” en el debate sobre la justicia social, el concilio abrió las puertas a la reflexión sobre la injusticia, el subdesarrollo y el colonialismo, descubriendo la necesidad de alejarse del eurocentrismo que había dominado la práctica católica por siglos.

Quizás, la consecuencia del Concilio Vaticano II más significativa para este estudio fue la estrecha conexión entre la izquierda y la doctrina social de la Iglesia en Latinoamérica. Para Morello, “Parte de la utopía socialista en América Latina durante los años 60 fue influenciada por el relato cristiano” (Morello, 2007, p.82). Es decir, sectores de la comunidad cristiana que asumían la historia de opresión, así como la desigualdad económica en el continente, se vieron atraídos por las propuestas y métodos claros del socialismo. De esta forma, tanto el debate político como las manifestaciones, huelgas y movimientos populares convocaron a fieles y sacerdotes.

En 1967 se publicó el “Mensaje de 18 obispos del tercer mundo” (Consejo Episcopal Latinoamericano, 1980), carta inspirada por el Concilio Vaticano II que contenía un diagnóstico de la situación social y económica de Latinoamérica, África y Asia, así como estrategias de acción frente a dichos contextos. Este documento dejó atrás el reformismo ambiguo, formulado en torno a la utopía de las primeras comunidades cristianas, y planteó claras propuestas políticas, económicas y culturales, que generaron controversia.

La carta afirmó que “los pueblos del tercer mundo eran el proletariado de la humanidad, explotado por las naciones más ricas” (Morello, 2007, p.94) y se denunció el “imperialismo internacional del dinero” que atentaba contra la dignidad de la persona. Si bien este documento recalcó que la doctrina católica no

embandera una ideología, sí propuso al socialismo cristiano como alternativa a las condiciones del presente, ya que era “el sistema que mejor adaptaba los requerimientos morales del evangelio.” (Morello, 2007, p.94).

En 1968 se realizó la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano en Medellín, Colombia, también como consecuencia del Concilio Vaticano II. En ella participó el Papa Pablo VI con discursos que alentaron la discusión del tema social y advirtieron, sucesivamente, sobre el extremismo político que llamaba a la violencia (Dussel, 1992, p.233).

La conferencia de Medellín generó aportes fundamentales para el desarrollo y difusión de la doctrina social. Entre sus conclusiones más importantes está la denuncia de la violencia institucionalizada sobre América Latina. Esta se expresaba en la extrema desigualdad que mantenía al continente en el subdesarrollo, lo que finalmente impedía la construcción de la paz. Es así que el cumplimiento del deber cristiano debía contribuir en la construcción de un orden justo, para el que era necesario “una profunda reforma del sistema político que pusiese en el bien común su única finalidad” (Morello, 2007, p. 95).

La citada conferencia anunció una nueva época para Latinoamérica, “llena de anhelos de emancipación, liberación e integración” (Dussel, 1992, p.234). En sus conclusiones rectificó el accionar de la Iglesia desde su llegada con la colonia y dejó atrás la inflexibilidad de la antigua doctrina para llamar a los pueblos a la liberación integral.

Para la década de 1970 Latinoamérica tenía ya su propio cuerpo teológico y metodológico. La doctrina social se difundió hasta la misión más alejada del continente y las conclusiones de Medellín fueron puestas en práctica.

En 1971 el sacerdote peruano Gustavo Gutiérrez publicó el libro *Teología de la liberación – Perspectivas*, que partió de una conferencia dictada años atrás durante el II Encuentro de Sacerdotes y Laicos realizado en Chimbote. Esta publicación dio inicio a una de las corrientes teológicas más difundidas en el mundo y más rechazadas por el catolicismo conservador.

La teología de la liberación fue una de las consecuencias del Concilio Vaticano II más distanciadas del lineamiento institucional pre conciliar. Propone el compromiso total con el oprimido, para lo que presta suma atención a sus condiciones políticas, económicas y culturales, haciendo uso del marxismo al analizar y enfrentar la realidad.

La aparición de una teología nacida en Latinoamérica que afirmó estar influenciada por el marxismo, agravó la controversia. La teología de la liberación se extendió rápidamente, tuvo muchos adeptos y aún tiene impacto en América Latina, ya que provocó nuevas formas de pensar los problemas y la historia de esta región, influenciando de manera contundente a las ciencias sociales.

En 1979 se realizó la III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, en Puebla, México. Con este importante acontecimiento se dio inicio a una nueva etapa de la doctrina social, caracterizada por la búsqueda de su identidad, así como por la discusión sobre las diversas posturas del compromiso al tratar de distinguir los enfoques legítimos de aquellos que tergiversaban la doctrina (Belderraín, s.f.).

Enrique Dussel afirma que la conferencia de Puebla se realizó en un clima en el que las tensiones dentro de la Iglesia subieron al máximo (Dussel, 1992, p.379). Luego de la aparición de posturas como la teología de la liberación y los casos de sacerdotes involucrados con levantamientos populares o movimientos armados, el Papa Juan Pablo II reconoció que luego de Medellín “se han hecho interpretaciones, a veces contradictorias, no siempre correctas, no siempre beneficiosas para la Iglesia.” (Consejo Episcopal Latinoamericano, 1983, p.28). De igual forma en el discurso inaugural de Puebla se reconoció que el episcopado estaba dividido, aunque unidos en la misión evangelizadora latinoamericana (Consejo Episcopal Latinoamericano, 1983, p.42).

En 1984 y 1986 el Vaticano publicó dos documentos: *Liberatis Nuntius* y *Liberatis Conscientia*. En ellos hace una fuerte crítica a la teología de la liberación, deslegitimándola por el uso del enfoque marxista. Se comprende mejor el

propósito de ambos documentos cuando se toma en cuenta que sectores de la Iglesia latinoamericana integraban organizaciones de izquierda y tenían importante presencia en movimientos populares (Dussel, 1992, p.380).

Como se ha dicho ya, la izquierda, entendida de la forma más amplia, había convocado a los cristianos comprometidos con el discurso de la doctrina social, quienes se vieron motivados por el rol que esta le había reconocido al laico en la lucha por la justicia como parte de la vivencia de la fe cristiana (Morello, 2007, p.82).

De esta manera, la jerarquía eclesiástica calificó a la teología de la liberación como una desvirtuación de la doctrina social de la Iglesia, llamando a vigilar su pureza. Así, ante el panorama de acelerada radicalización de sectores eclesiásticos, el Vaticano embanderó la doctrina social. Con ello buscó hacer evidente un compromiso con el tema social, aunque más neutral y más ambiguo, y en algunos casos conservador.

Según Dussel, desde 1984 “se acentúa un mayor control doctrinal” (Dussel, 1992, p.380) iniciando internamente y desde la jerarquía un proceso inverso al iniciado por el concilio Vaticano II, que él llama “restauración de la Iglesia” (Dussel, 1992, p.381). Dicho proceso provocó el retroceso del discurso político dentro de la Iglesia. De manera progresiva se dejó atrás todo lo provocado por el llamado a la lucha social en contra de la “estructuras injustas” (Morello, 2007, p.99) que sometía a Latinoamérica y contradecían las enseñanzas de Cristo.

2.2 La prelatura de Moyobamba en San Martín

La capital del departamento de San Martín, la ciudad de Moyobamba, es también capital de la prelatura de la Iglesia católica en la zona. Esta prelatura⁶ se

6 Prelatura: Territorio asignado a un prelado para ejercer sus funciones y jurisdicción.

creó en 1948 y estuvo a cargo de la congregación de padres pasionistas⁷, quienes llevaban más de tres décadas de trabajo misionero en la región (Orbe, 1988, p.9).

La creación de la prelatura ocurrió mientras San Martín aún sufría el aislamiento por falta de carreteras en buen estado. Sin embargo, esto no impidió que el nuevo espíritu eclesial de la doctrina social de la Iglesia arribara a la joven prelatura, lo que se evidenció en la formación de diversas asociaciones de fieles y movimientos católicos.

Los grupos de Acción Católica fueron una de las primeras asociaciones cristianas de laicos en la zona. A decir de Benancio Orbe, anterior obispo de la prelatura, se crearon según “la línea de apostolado y de piedad cristiana que era propia de la época (...)” (Orbe, 1988, p.15), ya que el origen de estas agrupaciones se remonta a la encíclica *Rerum Novarum* de León XIII⁸, la que instaba a la organización y participación de los fieles. Así, la presencia de los grupos de Acción Católica en el departamento habla de una temprana disposición a la renovación eclesial.

El posterior desarrollo de la prelatura aconteció dentro de la llamada “era Landázuri” (Castillo, 2014), caracterizada por la apertura de la iglesia peruana a las transformaciones eclesiales. El cardenal Juan Landázuri Ricketts fue la máxima autoridad católica del país entre 1955 y 1990, y estuvo presente en el Concilio Vaticano II y en la II Conferencia del Episcopado Latinoamericano en Medellín. Su participación en ambos acontecimientos dejó en él la convicción de que la labor del catolicismo peruano debía seguir los lineamientos de la doctrina social de la Iglesia.

En 1968, sesenta sacerdotes peruanos firmaron un documento que fue luego aprobado por el cardenal, en el que se afirmó que el Perú era una nación proletaria (Dussel, 1992, p.320) que sufría de una severa desigualdad económica. Se denunciaron aspectos específicos de dicha injusticia, como el salario y la renta

7 La Congregación de la Pasión de Jesucristo fue fundada en 1720 por el sacerdote italiano San Pablo de la Cruz y se reconoce a sus miembros como “pasionistas”.

8 Ver capítulo II, apartado 2.1

básica, el derroche de determinados sectores de la sociedad y la opresión sobre la “servidumbre” y el “indígena”. Finalmente, el texto hace un llamado a los sacerdotes a no permitir que la iglesia conviva con la desigualdad socioeconómica y solicita al laicado a estar en un “verdadero estado de guerra contra la miseria, contra la opresión explotadora. Se trata de una auténtica segunda independencia del Perú, que emancipe a los hijos de Dios de todas sus servidumbres” (Dussel, 1992, p.321).

Otro documento que ejemplifica la influencia de la doctrina social de la Iglesia en el país durante la década de 1960, fue la carta de 330 sacerdotes de 1969 en la que, entre otras cosas, explicaban la necesidad de separar a la Iglesia católica del Estado. Por otro lado, la carta afirmó que la abstención, en un contexto de injusticia y demanda popular, no era un acto inocuo, sino que tenía un matiz político, por lo que alienta a la vinculación con los reclamos justos de cualquier tendencia. Por último, expuso que aún había zonas de acción eclesiástica en el país que se encontraban casi en un estado de aislamiento (Dussel, 1992, p.321), como era el caso de la prelatura de Moyobamba.

En definitiva, la era Landázuri conectó al catolicismo peruano con la renovación eclesiástica latinoamericana. Gracias a ello, la doctrina social de la Iglesia influyó en el trabajo pastoral Iglesia en el departamento de San Martín.

San Martín fue una de esas prelaturas apartadas en las que el clero era escaso, al igual que los recursos, por lo que el trabajo evangelizador perdía impacto en una zona extensa de agreste geografía. Por ello la labor eclesiástica se desarrollaba como una actividad misional de expedición. Es por eso que, en 1970, la prelatura solicitó la colaboración de los claretianos de la provincia de León⁹, en España, para administrar la actividad pastoral al sur de San Martín (Pastor, 1983, p.3).

⁹ La Congregación de los Misioneros Hijos del Inmaculado Corazón de María fue fundada en 1849 por el sacerdote español San Antonio María Claret y se reconoce a sus miembros como “claretianos”.

Los sacerdotes claretianos llegaron al departamento para hacerse cargo de las parroquias de Juanjui, Saposo y Bellavista¹⁰. La primera parroquia entregada fue Juanjui, a cargo del padre Maximino Cerezo Barredo a partir del 13 de diciembre de 1970. Con este refuerzo misionero “(...) comenzó a sentirse un nuevo aliento y esperanza en el trabajo pastoral variado de las Parroquias y de la evangelización rural.” (Orbe, 1988, p.33). Con este impulso, la prelatura de Moyobamba fortaleció tanto la pastoral rural como la pastoral social en el departamento.

La pastoral rural es la actividad evangelizadora que se enfocó en la realidad de las comunidades rurales. Según la memoria de los 75 años de misión pasionista en el departamento de San Martín, escrita por el obispo prelado de Moyobamba, Venancio Orbe, fueron formadas numerosas comunidades cristianas en el campo, las que funcionaban como embajadoras y ejecutoras de la actividad religiosa en la región; estaban dirigidas por animadores cristianos locales quienes, formados como catequistas, organizaban la experiencia de la fe católica “a partir de su realidad” (Orbe, 1988, p.39). Esta experiencia giró en torno al cumplimiento de los sacramentos, con miras a formar católicos capaces de generar el desarrollo social y espiritual de su pueblo.

Sus actividades se iniciaron en 1971 en la zona del Alto Mayo, al norte del departamento. En 1973, al tiempo que aumentaba la sindicalización en el país, el Equipo Misionero Itinerante de Tarapoto (EMI) llegó a convertir a cada nuevo poblado en una comunidad cristiana¹¹.

10 “El 15 de noviembre de 1970 llegaron a Moyobamba los dos primeros Religiosos Claretianos, Padre Maximino Cerezo y Javier Carranza, trasladándose a las parroquias de Juanjui y Saposo para el 25 de noviembre. El padre Maximino quedó en Juanjui y el Padre Javier en Saposo. (...) La toma de posesión de las tres parroquias de Juanjui, Saposo y Bellavista se dejó hasta la llegada de los otros tres sacerdotes de la misma Congregación que viajaron en vapor al Perú. Se realizó en los primeros días de enero de 1971. El Obispo Prelado adelantó la entrega de la Parroquia de Juanjui al Padre Maximino Cerezo el 13 de diciembre de 1970, con motivo de su visita pastoral” (Orbe 1988, p.31)

11 Los centros poblados aumentaron al tiempo que lo hizo la migración hacia San Martín. Tanto el EMI de Tarapoto como la pastoral rural del Alto Mayo, formaron en ellos comunidades cristianas.

La constante actividad de la pastoral rural tuvo un enfoque social y promovió el desarrollo justo, lo que se evidenció en los cursos de formación de animadores cristianos, en los de formación permanente sobre temas de teología y cuestión social, en la participación en encuentros nacionales de campesinos, así como en el trabajo de coordinación entre las comunidades cristianas y las autoridades locales para el desarrollo de los poblados.

En definitiva, la pastoral rural fue una organización eclesial que representaba a la vanguardia católica latinoamericana y contribuyó al crecimiento de la doctrina social de la Iglesia en San Martín. Sin embargo, no sufrió las grandes polémicas que se evidenciaron en el trabajo de la pastoral social.

2.2.1 La pastoral social y los diferentes enfoques

La pastoral social es un tipo de acción eclesial en el mundo que nace del debate provocado por el desarrollo de la doctrina social en el siglo XX, y sus actividades están sujetas a los diversos enfoques que nacieron dentro de la Iglesia. En San Martín, la pastoral social tenía como objetivo la formación de la conciencia social de los cristianos con el propósito de actuar ante la injusticia, a través de la actividad cristiana, y de fomentar las organizaciones y movimientos populares (Orbe, 1988, p.56).

El prelado Venancio Orbe reconoció los diversos tipos de acción social en el departamento: 1. El trabajo asistencial, promotor de formación técnica, promotor de organización comunal y promotor de salud. 2. El trabajo de formación y acción social, que ocasionó “divergencias y tensiones entre los agentes de pastoral, en los criterios de comprensión del compromiso social por la justicia, en las actuaciones propias y en su vinculación antes las medidas de fuerza” (Orbe, 1988, p.57). Esta división de criterios se evidenció en las diferencias entre las disposiciones de la prelatura de Moyobamba a cargo de los sacerdotes pasionistas y la actividad misionera de los claretianos en Juanjui.

La memoria de la actividad misionera de los sacerdotes claretianos se encuentra resumida en la publicación del sacerdote Francisco Pastor *La misión de*

Juanjui: un grito de esperanza en la selva del Perú (1983). En ella describe así la vivencia de la fe en su congregación: “estamos teniendo una experiencia de iglesia formidable. Para describirla, utilizaríamos la experiencia cristiana primitiva (...)” (Pastor, 1983, p.13). La orientación de los claretianos se alimentó de la nueva y consolidada visión de la Iglesia, que se expresó con fuerza durante los últimos años de la estadía de los misioneros en España.

El mensaje de los 18 obispos del tercer mundo, la II Conferencia General de Medellín, así como la teología de la liberación, llamaron a un compromiso sin ambigüedad. Ese fue el tipo de compromiso de los Claretianos, quienes representaron en San Martín la actualización de la doctrina social que se venía aplicando. De esta manera se diferenciaron de la cautelosa acción de los sacerdotes pasionistas de la prelatura.

El impulso del nuevo espíritu misionero los predispuso a dejarse transformar por la vivencia latinoamericana, lo que les llevó a renunciar “a todo privilegio que nos separe de nuestros hermanos los hombres y nos impida entregarles lo que somos” (Pastor, 1983, p.20). Esta afirmación señala que los sacerdotes claretianos siguieron uno de los lineamientos más progresistas de la doctrina social: el rechazo de la rígida jerarquía entre el clero y la comunidad. Esta actitud fue fundamental para vivir los sufrimientos y luchas del pueblo, lo que les llevó a asumir un compromiso “por una justicia real a favor de los hombres, a los que hay que amar hasta dar la sangre, si fuera preciso.” (Pastor, 1983, p.20).

La lucha por justicia social que marcó la actividad misionera claretiana hizo que los sacerdotes no fueran solo promotores de la organización y movilización, si no también actores de las luchas reivindicativas del movimiento popular en San Martín, llegando incluso a liderarlo en algunas ocasiones.

Las diferentes orientaciones de la doctrina social de la Iglesia, evidenciadas en los desencuentros a la hora de ejercer la pastoral social, se hicieron patentes en las asambleas generales de la prelatura. La primera asamblea, de 1973, definió objetivos generales y creó la primera Comisión de Acción Social (CAS) a nivel

parroquial. Esta comisión se encargó de investigar casos de injusticia y promover la formación de la conciencia social cristiana (Orbe, 1988,34).

La CAS parecía llevar a un ritmo seguro la intervención de la prelatura en temas políticos o sociales. Sin embargo, la comunidad claretiana se involucró, tempranamente, en huelgas realizadas entre 1971 y 1975 (Pastor, 1983, p.24). Entre ellas es importante destacar la huelga del pueblo de Saposo, en 1975, en la que exigieron servicios elementales y la presencia permanente de un médico en la zona. Durante este paro el párroco claretiano de la zona fue elegido vicepresidente del comité de lucha (Pastor, 1983, p.24). Esto sentó antecedentes en el liderazgo de los misioneros en posteriores levantamientos.

En la asamblea general pastoral de 1978, celebrada en Juanjui, en vísperas de la III Conferencia del Episcopado Latinoamericano en Puebla, México, las tensiones llegaron a su punto más alto. El prelado Venancio Orbe comenta: “Era el momento de renovación moderada o radical que vivía toda la iglesia Latinoamericana a raíz de Medellín (...)” (Orbe, 1988, p.35). Es así que los desacuerdos giraban en torno a los criterios de salvación o liberación para la actividad pastoral y el compromiso social.

En 1979, Maximino Cerezo Barredo fue elegido presidente del comité de lucha en Juanjui y lideró el paro campesino que reclamaba precio justo para el maíz, comprado y comercializado por el Estado. Este levantamiento culminó con la toma del aeropuerto de Juanjui y la retención de la salida de un avión FOKER OB 142 de Aeroperú, hacia Lima¹². Esta medida reafirmó la posición de la misión claretiana con respecto a lo debatido en la asamblea de 1978: los misioneros y la comunidad eclesíástica no practicaría la llamada renovación moderada.

La prelatura de Moyobamba advirtió el peligro de las coincidencias entre la proyección social de la Iglesia y las demandas políticas de la izquierda. Al igual que el Vaticano, la prelatura vio en las consecuencias de la prédica de justicia social de sus miembros, tanto eclesíásticos como laicos, la tergiversación de la

¹² Ver Capítulo III, apartado 3.1

doctrina y la influencia de la teología de la liberación, la que había desatado una gran controversia. La posición de la prelatura de Moyobamba, con respecto a la acción social, también respondía a la radicalización de los grupos de izquierda en el país y en la región, desde mediados de la década de 1970¹³.

Los misioneros claretianos no dejaron de comprometerse con las luchas de la sociedad civil, por lo que su ejercicio de denuncia y enfrentamiento los constituyó como el ala radical de la Iglesia católica en San Martín. Dicha postura radical se entiende en el contexto departamental, ya que su accionar político-religioso estaba vinculado sólo a demandas reivindicatorias, es decir, a las huelgas o paros en los que la población solicitaba al Estado soluciones inmediatas a determinados problemas, como la falta de servicios¹⁴. Una postura reformista, si se la compara con la acción de sectores de la iglesia latinoamericana, que orientaba su accionar contra la estructura misma del capitalismo.

La fricción sobre las posturas al respecto de la acción social en San Martín motivó la renuncia de Maximino Cerezo Barredo, párroco de la misión de Juanjui, quien se había convertido en líder político, artista de la transformación eclesial y ocupaba el cargo de vicario episcopal de la prelatura. Al ser rechazada su propuesta de que el sacerdote Gustavo Gutiérrez, fundador de la teología de la liberación, fuera el teólogo consultor de la asamblea prelatural (Martínez, 2005, p.68), aceptó una invitación para trasladarse a Nicaragua donde continuó su práctica artística, religiosa y política.

Sobre la asamblea que siguió a la dimisión de Cerezo, realizada en 1982, dice el prelado Venancio Orbe: “se llegó a concretar y adoptar con aprobación y satisfacción de todos una serie de criterios de pastoral (...)” (Orbe, 1988, p.35), los que, en materia de la acción social, determinaron tres asuntos principales: 1. Entregarse a la vivencia de la comunidad sanmartinense, comprendiendo su historia, características y diversidad étnica, para potenciar su propia religiosidad.

13 Durante esos años, el trabajo del MIR-Voz Rebelde, grupo político revolucionario de gran impacto en el país, se sumó a los frentes de defensa y a la influyente actividad reivindicativa del FASMA y el SUTEP, colaborando con la consolidación del movimiento popular del departamento

14 Ver Capítulo III, apartado 3.1

2. Hacer que las comunidades cristianas del departamento, como órgano representativo, tengan mayor formación en la doctrina social de la Iglesia. 3. Continuar con la profundización y aplicación del resto de enfoques, sin salir de lo aceptado por el magisterio. En general, esta asamblea concluye con un explícito y tardío compromiso con la doctrina social de la Iglesia, marcando su distancia con la teología de la liberación y cualquier otro pensamiento eclesial que no esté aceptado por el Vaticano.

En el mismo año, a poco tiempo de culminarse la asamblea, se gestó una de las luchas rurales que marcó la radicalización del movimiento popular. La huelga fue liderada por los productores de maíz, en respuesta a las políticas estatales agropecuarias (“Editorial”, 1984, p.3), quienes se cerraron las carreteras hasta que el gobierno de Belaúnde envió el operativo *popcorn* que reprimió la protesta (Quevedo, Julio. Comunicación personal, el 24 de marzo de 2009). El enfrentamiento dejó cinco campesinos muertos y más de veinte heridos.

En este levantamiento estuvieron presentes misioneros claretianos. La memoria de la prelatura hecha por Venancio Orbe indica que la acción de los sacerdotes fue “únicamente conciliadora y mediadora entre las Autoridades y el Comité de Lucha del Campesinado” (Orbe, 1988, p.58), discurso reafirmado por el prelado ante la prensa nacional. Sin embargo, Francisco Pastor (1983, p.23) describe así su participación:

“Estuvimos presentes en esta lucha de manos vacías, pacífica y honesta, odiando sólo el crimen y perdonando a los que lo perpetraron. Durmiendo en el suelo de aquellas noches angustiosas (...) Viviendo el miedo que ellos [los campesinos] vivían..., miedo de ser maltratados, muertos antes de tiempo sin motivo. Comiendo en la olla común donde ellos –llegados de diferentes caseríos – comían, abastecida por la generosidad de todo un pueblo que reconocía así la justicia de la lucha.”

Luego de varios años de hacerse evidentes las diferentes posturas frente al movimiento popular y la acción social, se redactó en 1984 un plan pastoral conjunto. El propósito del mismo fue plantear una acción coordinada entre los diferentes sectores de la prelatura, para lo cual era necesario tener una posición

conciliadora sobre la acción social la que validó una postura modera. La preocupación de la prelatura de San Martín por “la cuestión social” y el avance de la izquierda radical, los llevó a tomar un rol mediador entre el Estado y la sociedad civil. Prueba de ello es que durante la histórica huelga de 1986 la iglesia matriz de Tarapoto fue nuevamente el escenario de la negociación entre los representantes del gobierno y los representantes de los gremios locales.

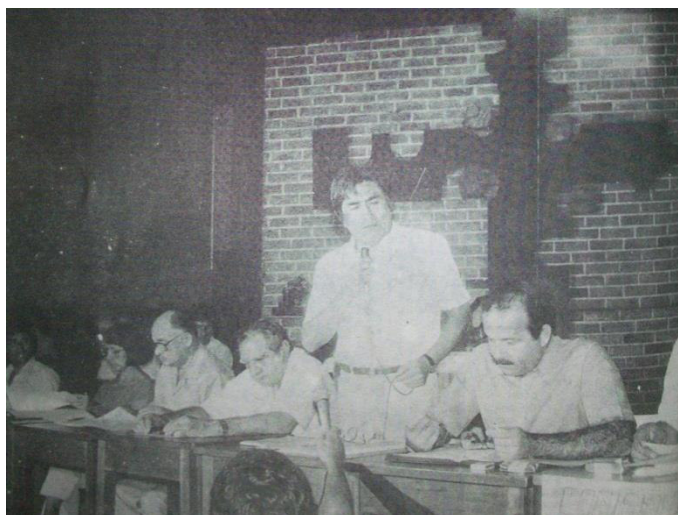


Ilustración N° 6. Fotografía del debate entre los representantes del movimiento popular y los del Estado, dentro de la iglesia matriz de Tarapoto (Pinedo, 1986, p.12)

En 1987 Maximino Cerezo Barredo regresó a Tarapoto para pintar el *Víacrucis* en la iglesia matriz de Tarapoto. Durante ese año, el movimiento popular se intensificó cuando el gobierno estableció la Región III, que unía La Libertad con San Martín, haciendo caso omiso a los pronunciamientos en pro de la proclamación de San Martín como región autónoma. Por otro lado, también en 1987, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) inició su lucha armada desde San Martín. En este contexto, la acción social de la prelatura de San Martín se dedicó a la defensa de los DDHH (Rodríguez, 1996, p.63)¹⁵, tanto de la amenaza terrorista, militar y del narcotráfico. Así lo muestra la creación de la Oficina Prelatural de Acción Social (OPASM), en 1988, órgano de la prelatura que

¹⁵ La tesis de Humberto Rodríguez, miembro de la OPASM, es un temprano recuento de la historia de violencia política en departamento y de la acción de la prelatura frente a esta.

tenía entre sus fines “Brindar y promover la formación en doctrina social de la Iglesia católica” (Rodríguez, 1999, p.65) y que tuvo en su equipo a psicólogos y abogados encargados de atender los casos de secuestro perpetrados por el terrorismo y por el narcotráfico.

A través de la OPASM y de la diversidad de organizaciones eclesiales de San Martín, la actividad de la Iglesia estuvo abocada al llamado a la paz. Las multitudinarias marchas y mítines organizados por la prelatura, algunas realizadas inmediatamente después del asesinato de autoridades, fue reflejo del intenso movimiento popular de las décadas anteriores y que empezaba a desaparecer.¹⁶

¹⁶ Durante la primera mitad de la década de 1990, la OPASM jugó un papel fundamental en el proceso de pacificación. Su ya reconocida acción mediadora sirvió para llamar a miembros y a dirigentes terroristas a la rendición, para lo que hicieron uso de la ley de arrepentimiento. La presencia de la iglesia garantizaba la vida y el respeto de los derechos del disidente.

CAPÍTULO III

EL MOVIMIENTO POPULAR EN SAN MARTÍN

Los movimientos sociales han marcado la historia de América Latina y han sido motivo de numerosos estudios. Sin embargo, son escasas las investigaciones sobre los ocurridos en la Amazonía peruana entre 1970 y 2000.

Durante esas tres últimas décadas de 1900 el Perú cambió intensamente. En la década de 1970 los gobiernos militares ejercieron el poder arrebatado a la oligarquía, hasta que a inicios de la década de 1980 retornó la democracia. Dentro y fuera de este proceso la urbanización, la migración, los conflictos sociales y la violencia política transformaron radicalmente el país. Estos procesos, en las regiones del Perú, necesitan estudios que se enfoquen en lo microsocial, para desarmar las grandes estructuras que simplifican a la red de individuos y acontecimientos en el simple conflicto entre Estado y pueblo. Urgen nuevos estudios para dar luces sobre la cultura y la política en una región en la que todo lo ocurrido durante tres décadas ha dejado poco en la memoria de sus habitantes.

La tesis de Anahí Durand, *Donde habita el olvido: los (h)usos de la memoria y la crisis del movimiento social en San Martín* (2005) es uno de los pocos estudios sobre el movimiento popular en San Martín, en él Durand define (p.41) los movimientos sociales en América Latina como una:

(...) red interactiva de individuos, grupos y organizaciones que dirigiendo sus demandas a la sociedad civil y a las autoridades, intervienen con cierta continuidad en el proceso de cambio social mediante el uso de formas no convencionales de participación que lo dotan de identidad.

La mencionada investigación junto a los capítulos de Teócrita Pinedo en el libro *Raíces y Bosques, San Martín un modelo para armar* (1991) son fundamentales para esta investigación. En ambos libros encontramos descrito el panorama de la época en el que la huelga, la participación política y tomas de carreteras por parte de una numerosa red de organizaciones marcaron la vida de

la región entre 1970 y 1990. Este movimiento social tiene como antecedentes las actividades de la misión eclesiástica en la zona a partir de la década de 1960.

La Iglesia católica mantuvo en el departamento una presencia constante a largo de los años a través de los misioneros, llegando a rincones con escasa presencia estatal. Si durante la colonia fueron las raíces que garantizaron la soberanía de la corona española en territorio amazónico (Maskrey et al., 1991, p.41), durante la República hicieron lo mismo para el estado peruano. Sin embargo, su dinámica misionera dio un importante giro a partir de 1962 cuando se inició un cuestionamiento institucional a partir del Concilio Vaticano II. El nuevo espíritu eclesiástico de compromiso social caló en la misión de los padres pasionistas en San Martín, quienes tenían 49 años a cargo de la evangelización en el departamento. Estos incorporaron el fomento de la organización comunal a sus actividades eclesiásticas y se comprometieron, paulatinamente, con las demandas de la organización popular.

Durante la misma década de 1960 se creó la Asociación de Tabacaleros de la Provincia de San Martín, en respuesta a los bajos precios del Estando del Tabaco (Maskrey et al., 1991, p.207), una institución estatal que se encargaba de comprar la materia prima para procesarla en Lima. Esta temprana agremiación aún no llevó tintes políticos definidos y ocurrió bajo la mirada atenta de la prelatura¹⁷.

3.1 Década de 1970

El aislamiento y el modo de vida desacelerado que había mantenido San Martín cambió durante la década de 1970. A lo largo de estos años la selva peruana tuvo un especial protagonismo dentro del plan de desarrollo nacionalista autosostenido del gobierno militar de Velasco. La estrategia de su gestión intervino

¹⁷ La iglesia en San Martín se había dispuesto a investigar los casos de injusticia a través de sus representantes zonales, para ser expuestos en las reuniones del Consejo Pastoral de la Prelatura con el objetivo de tomar posición y determinar acciones. (Orbe, 1988, p.57)

directamente en el desarrollo económico del departamento a través de la producción agropecuaria, con el objetivo de “garantizar el abastecimiento de alimentos a las ciudades de la costa y de asentar población excedente de la sierra mediante la reorientación de los flujos migratorios” (Maskrey et al., 1991, p.57). La visión que inspira este proyecto es aquella que sobrevive en los planes centralistas del estado peruano: la colonización de la selva, vista como el edén de las actividades extractivas que se presenta desprovisto de población. Esta desestimación de las comunidades de la zona y de sus modos de vida trajo una serie de conflictos territoriales, culturales y medioambientales aún vigentes.

El desarrollo vial que debía garantizar el éxito comercial de la nueva producción agropecuaria, se sumó a los procesos que empezaron a vivirse años anteriores. Al sacar a San Martín del aislamiento, se agilizó su economía y transformó su perfil rural. Su población, tradicionalmente campesina, cambió su producción agrícola, pasando del policultivo de productos autóctonos al monocultivo del arroz y el maíz (Zárate, 2003, p.21), mientras la organización popular se acomodaba también a los planes del gobierno.

Debido al rechazo del gobierno hacia los partidos políticos tradicionales vinculados al anterior orden oligárquico, se promovió un tipo de intervención política a través del Sistema Nacional de Movilización Social, (SINAMOS). Este promovía la organización popular con el objetivo de que las demandas tuvieran el mínimo de intermediarios entre sociedad civil y gobierno central, lo que facilitaría su control (Delgado y Santistevan, 1980, pp.189-192). Importante estrategia si se toma en cuenta que durante esta dictadura militar hubo un aumento imparable de la sindicalización en el país, la cual creció en promedio de 284 sindicatos nuevos por año (Delgado y Santistevan, 1980, pp.203-204). De esta manera el SINAMOS fomentó el desarrollo de las Ligas Agrarias en la región, organismos que unieron la nueva promoción agrícola y organizativa.

La estrategia de desarrollo del gobierno de Velasco no pudo sostenerse por mucho tiempo ni dar resultados que cubrieran la gran expectativa generada en la población, especialmente entre los campesinos. Fue entonces cuando a mediados

de la década de 1970 las ligas agrarias en San Martín se agruparon bajo la Federación Agraria Selva Maestra (FASMA), organismo sindical que nació a partir del impulso estatal del SINAMOS, pero que se encaminó hacia una intensa actividad reivindicatoria en respuesta a los constantes fracasos de los proyectos velasquistas.

El FASMA “genera una dinámica social nunca antes vista en la región” (Durand, 2005, p.33) y con el impulso de su actividad, y la de otros actores sociales, se forman a mediados de los setenta los frentes de defensa comunales y provinciales, entidades desvinculadas del SINAMOS, aunque promovidas indirectamente por su accionar.

Los frentes de defensa fueron importantes organizaciones que formaron parte de los primeros levantamientos de la década, generalizándose rápidamente en los pueblos del interior del departamento durante la segunda fase del gobierno militar. Estaban integrados por una pluralidad de agrupaciones que buscaban mejores condiciones de vida en su localidad, a través de las luchas reivindicativas, es decir: huelgas, paros, tomas de carreteras, que exigían al Estado soluciones, por lo general, de corto y mediano plazo. Su composición diversa agrupaba “a organizaciones populares (sindicatos, organizaciones barriales o de mujeres) sectores medios locales que ensayan miradas reflexivas sobre la historia y posibilidades de su región, junto a empresarios agrupados en asociaciones o Cámaras de Comercio” (Durand, 2005, p.45). Diversidad que indica que el movimiento social no estaba monopolizado por el sector agrícola, lo cual revela el nivel de iniciativa y organización en la zona.

Tanto los frentes de defensa como el FASMA lideraron las luchas del departamento en pro de servicios básicos, carreteras y, en general, mayor atención del Estado. Tenían como catalizador el incumplimiento de este y las demandas de un creciente número de pobladores, gran parte de ellos desplazados por la necesidad de mejores condiciones de vida y con grandes expectativas de desarrollo. Los levantamientos que dirigieron marcaron el inicio del ritmo galopante de movilización social en San Martín que desplegó luchas de impacto nacional.

En este escenario es importante destacar que a mediados de los 70 los partidos de izquierda, algunos de tendencia radical, tienen una intensa actividad en San Martín. Estos, al igual que los demás partidos políticos presentes en la zona, pugnan por dirigir los frentes de defensa, convirtiéndolos en un espacio de conflicto y negociación. En 1975 estaba ya presente el primer núcleo del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), conformado en su mayoría por profesores (Durand, 2005, p.59). Luego el posterior MIR Voz Rebelde “alcanza una presencia importante en la zona, desplazando a otros grupos de izquierda” (Durand, 2005, p.33), lo que le permitió tener la hegemonía en algunos gremios.

Las organizaciones políticas de izquierda encontraron en el gobierno militar un catalizador del reclamo y la organización. El gobierno militar de Morales B. insistió con el mismo modelo velasquista de desarrollo de la selva a pesar de la clara incapacidad del Estado para mantener los diferentes subsidios, en especial los referidos a la producción agrícola. Las estrategias sociales, políticas y económicas colapsaron, lo que agravó la crisis y dinamizó las luchas reivindicativas, con una respuesta represiva por parte del Estado (Delgado y Santistevan, 1980, 206).

Así, el SINAMOS perdió parte de su influencia en la región. Según lo que indica Jorge Santistevan y Ángel Delgado en el libro *La huelga en el Perú* (1980), el SINAMOS buscaba organizar un conjunto de actores que exigieran la perfección del modelo económico, social y político impuesto (Delgado y Santistevan, 1980, 206), con el objetivo de perfeccionar el sistema y asegurar su continuidad. Sin embargo, la realidad rebasó al proyecto. En medio de la pugna de los partidos por controlar las nuevas redes organizativas, los sindicatos y las organizaciones jugaron en contra a los planes estatales. Así, cuando entraron en crisis los proyectos de desarrollo durante el gobierno de Morales Bermúdez, el FASMA se alejó del SINAMOS, alcanzando una mayor autonomía y acercándose a los partidos de izquierda (Durand, 2005, p.56), los que lideraron gran parte de la actividad política en la región.

Junto a los frentes de defensa y el FASMA, estuvo dentro del escenario de movilización social la fuerza organizativa del SUTEP, que contaba con bases a nivel nacional (Durand, 2005, p.56), incluso en zonas del departamento de San Martín con escasa presencia estatal, como en Juanjui, importante escenario para este estudio. El SUTEP fue en la región, como en el resto de país, uno de los gremios con mayor convocatoria, nivel de organización y actividad reivindicatoria.

En 1975 se llevó a cabo una huelga liderada por el Frente de Defensa de los Intereses de Lamas (FEDIL) en demanda de servicios como la ampliación de la electrificación, agua y desagüe, construcción de carreteras, hospitales, creación de una universidad y servicio telefónico (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003b, p.369). En el transcurso de su lucha secuestraron a un periodista del diario *Expreso* que había llegado para cubrir la noticia. Con este como rehén los huelguistas iniciaron una caminata de treinta kilómetros hasta la ciudad de Tarapoto, donde tomaron las instalaciones de Radio Tropical para difundir su pliego de reclamos. Ante la represión de las autoridades sobre maestros, estudiantes y campesinos organizados, diversos sectores de la ciudad formaron el Comité de Desarrollo de San Martín (CODESAM) para unirse a la lucha bajo los mismos reclamos, declarando una huelga general indefinida. Frente a la intensa presión el gobierno atendió las demandas con rapidez, suscribiendo un acta con los dirigentes de las organizaciones. Esto dejó importantes lecciones sobre la efectividad de radicalizar la lucha reivindicativa (Durand, 2005, p.56).

Ese mismo año los pobladores de Chazuta, a sesenta km de Tarapoto, se declararon en huelga indefinida. Sobre esto relata la CVR (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003b, p.369)

Exigían: carretera, colegio secundario, posta sanitaria, agua potable y luz eléctrica. A los diez días de iniciada la huelga, sin resultado alguno, los pobladores iniciaron una marcha de sacrificio a la ciudad de Tarapoto, en la cual una vez llegados se colocaron en las puertas de las oficinas públicas, recibiendo el apoyo de la población de la ciudad y del interior del departamento hasta lograr atención parcial a sus demandas.

La ciudad de Tarapoto, por su ubicación y desarrollo se convirtió en la capital económica de la región y llegó a concentrar importantes oficinas del Estado. Es por ello que pasó a ser el escenario de las luchas de poblados alejados. Estas peregrinaciones fortalecieron a la organización social en la ciudad, la que llegó a ser fundamental para las posteriores luchas acontecidas entre 1976 y 1979.

En enero de 1976 en la ciudad de Tarapoto, se creó el Frente único de Postulantes (Quevedo, 2008, p.24) que demandaba alternativas de educación superior para los jóvenes de la zona, siendo la exigencia más importante la creación de una universidad nacional (Quevedo, 2008, p.19). Este propósito fue uno de las más importantes en el panorama reivindicativo sanmartinense y su lucha sostenida fue una de las más exitosas. Es así que el mismo año se creó la Comisión Central de Coordinación Pro Universidad Nacional de San Martín conformado por activistas y el Comité Central de Unificación Estudiantil integrado por alumnos de secundaria de los diferentes colegios de la ciudad. Estos gremios populares iniciaron protestas y movilizaciones.

En junio de 1978, como parte de la huelga del magisterio, estudiantes y docentes de Yurimaguas y Juanjui llevaron a cabo una marcha de sacrificio hacia Tarapoto, donde se unieron a los demás huelguistas para exigir la solución al problema magisterial y denunciar el asesinato de estudiantes por parte de la policía en Yurimaguas (“Juanjui y Yurimaguas en marcha de sacrificio”, 1978, s/p).

En julio, cinco representantes del SUTEP que llevaban más de sesenta días en huelga de hambre dentro de la iglesia matriz de Tarapoto, declararon estar dispuestos a llegar “hasta las últimas consecuencias” (“Los maestros y su huelga”, 1978, s/p). A pesar de que algunos sectores de la población la acusaban como subversiva, la huelga magisterial en la región tuvo el apoyo de diversos sindicatos y organizaciones populares, como la de los bancarios, campesinos y transportistas, los cuales anunciaban plegarse a la protesta.

El 28 de julio, en medio de las celebraciones por fiesta patrias, los huelguistas fueron trasladados al hospital luego de que el SUTEP lograra la

solución del problema del magisterio a nivel nacional. En medio de un ambiente de fiesta la plaza mayor fue tomada por los habitantes mientras la iglesia Matriz, que había acogido a los huelguistas, anunciaba con campanadas el triunfo sindical (“Aquel digno 28 de julio”, 1978, s/p).



Ilustración N° 7. Fotos del momento del traslado de los maestros del SUTEP que se sometieron a huelga de hambre (“Triunfo del SUTEP, triunfo popular” 1978)

En 1978 se formó el Frente de Acción Cívica de Tarapoto (FACIT) y a través de su liderazgo se llevó a cabo en 1979 una huelga indefinida de 15 días, la que canalizó el descontento de los pobladores que ya se manifestaba espontáneamente en las interminables colas por kerosene (“Tarapoto y su huelga”, 1979, p.4). El pliego de reclamos fue similar al de las huelgas anteriores: abastecimiento de productos básicos, combustibles, mejoras de las carreteras troncales y la creación de la Universidad Nacional de San Martín. Estas exigencias convocaron a una masiva participación ciudadana ya que fueron planteadas por una pluralidad de agrupaciones que firmaron el decreto de huelga, el que da cuenta de la diversidad de sectores organizados. Algunas de estas organizaciones fueron: el Sindicato de Trabajadores Municipales, el Sindicato del Banco de la Nación, el Sindicato de Comerciantes minoristas, el FASMA, el Sindicato de Choferes, la Cámara de Comercio, el SUTESAM, el Sindicato del Hotel de Turistas, el Sindicato de Camaleros, el Comité de Taxis, a los que luego se suman

los trabajadores de CORPAC, impidiendo el movimiento aéreo (“Tarapoto y su huelga”, 1979, p.5). Luego de enfrentamientos, movilizaciones, detenciones y asambleas masivas dentro de la iglesia matriz de Tarapoto, la comisión del gobierno llegó para negociar.



Ilustración N° 8. Numeroso grupo de mujeres de la Federación Bancaria que participaron en la huelga (“Tarapoto y su huelga”, 1979, p.6)

Es importante destacar que el FACIT rechazó dos propuestas de dicha comisión sobre los lugares donde se podría dialogar. Primero rechazaron la invitación de viajar a Lima para negociar con los representantes del gobierno. Posteriormente, cuando la comisión de alto nivel llegó a Tarapoto, rechazaron su propuesta de reunirse en el Hotel de turistas de la ciudad. En su lugar, los líderes propusieron la iglesia matriz de Tarapoto, donde se realizaban las asambleas populares durante los días de huelga, espacio en el cual, posteriormente, Maximino Cerezo Barredo pintaría el *Viacrucis*.

En el interior de este templo se llegaron a acuerdos, se firmó el acta y la asamblea accedió a suspender la huelga. Meses después, el 19 de octubre, el presidente del gobierno militar Gral. Francisco Morales Bermúdez llegó a Tarapoto junto a una comitiva y dieron a conocer la aceptación de gran parte del pliego de reclamos, incluyendo la creación de la Universidad Nacional de San Martín.



Ilustración N° 9. Fotografía de las asambleas populares gestadas en la iglesia Matriz de Tarapoto, durante los días de huelga ("Tarapoto y su huelga", 1979, p.6)

En el mismo año, las organizaciones de Juanjui, al sur del departamento, lideraron un paro que también logró atención del Estado. Allí, en zonas aisladas la crisis y el desabastecimiento golpeaba con fuerza. El Comité de Lucha Provincial dirigió esta huelga de masiva participación, durante la que se produjo la paralización de actividades, el bloqueo de la carretera, asambleas y movilizaciones constantes sin tener respuesta del gobierno ("Huelga en Juanjui. El derecho a la insurgencia", 1979, pp.14-15). Frente a ello un sector del comité de lucha ocupó la pista del aeropuerto de Juanjui y retuvo al FOKER OB 142 de Aeroperú hasta que fueran escuchadas sus demandas. Este grupo de huelguistas estuvo liderado por el padre claretiano Maximino Cerezo Barredo (Martínez, 2005, p.66), el mismo que pintó el mural *La historia de la salvación* en el templo de dicho poblado. Al octavo día, luego de ser atendidos los reclamos por la comisión de alto nivel que viajó desde Lima, se levantó el paro y se liberó el tránsito del avión.

En estas últimas huelgas se puede identificar el nivel de compromiso con el movimiento popular de algunos sectores de la prelatura en San Martín, la cual tuvo un papel activo. Esta actitud forma parte de los intensos cambios en la Iglesia católica latinoamericana que desembocarán luego en la doctrina social de la Iglesia, la que se ha explicado en el capítulo anterior.

3.2 Década de 1980

Durante la década de 1980 la crisis y la violencia abrieron profundas heridas en el país. Durante los dos gobiernos democráticos de Belaúnde Terry y García Pérez se agudizaron las crisis económicas y sociales, lo que estimuló en San Martín el crecimiento de un movimiento popular organizado, dedicado a la actividad reivindicativa¹⁸, al tiempo que aumentaba el respaldo de la población. Este contexto constituyó el entramado perfecto para el naciente Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA).

La orientación del gobierno de Fernando Belaúnde Terry, durante la primera mitad de la década de 1980, conservó la visión colonialista sobre la Amazonía. Es así que “El segundo régimen belaundista optó por convivir con la mayor parte de las reformas heredadas del gobierno militar, aunque dejándolas libradas a su suerte.” (Contreras y Cueto, 2012, p.366).

Los beneficios atribuidos a la colonización de la selva, como la urbanización, la agilización de la economía y el gran flujo migrante, no permitieron prever la condena de fracaso que llevaban los proyectos de desarrollo impuestos, en los que se ignoraron las características culturales, sociales y ambientales de la región.

Paulatinamente el “campesino mestizo autóctono de la selva alta” (Barclay, Rodríguez y otros, 1991, p.89) abandonó el tradicional policultivo de productos locales para hacer suyo el monocultivo del arroz y el maíz. Ambos productos siguieron un acelerado proceso de auge y decadencia, hecho que favoreció la producción ilegal de coca y al naciente narcotráfico.

En general, durante el gobierno belaundista, el aparato estatal mantuvo un alto nivel de intervención y control en la producción agropecuaria de San Martín.

¹⁸ La actividad reivindicativa constituye el conjunto de demandas populares a través de huelgas, paros, tomas de carreteras, que exigían al Estado soluciones, por lo general, de corto y mediano plazo

Por un lado, se crearon proyectos especiales para administrar la producción local, reforzar la presencia del Estado y continuar con el proceso de ocupación de la selva, para lo que seguía siendo esencial crear y mantener la infraestructura vial (Barclay, et al., 1991, p.89). Por otro lado, continuó con la estrategia “de ampliar la cobertura del crédito de fomento de la pequeña y mediana agricultura de pan llevar” (Barclay, et al., 1991, p.88). Es decir, el Estado otorgaba créditos, establecía los precios y controlaba el comercio a través de empresas estatales, alcanzando así el punto más alto de intervención en la región (Barclay, et al., 1991, p.298). Esta forma de paternalismo caló en la población, consolidó las demandas reivindicativas, e incentivó que el campesino se reconociera como un importante actor político.

La huelga campesina regional de 1982 hizo sentir el protagonismo del agricultor y el crecimiento de la movilización social. El aumento de créditos otorgados por el Estado y los bajos precios que imponía a los productos mantenían al campesino en constante endeudamiento (“Editorial”, 1984, p.3). Ante esto, la organización popular declaró el paro y cerró las carreteras en varios puntos del departamento para exigir un precio justo para el maíz; la toma de la carretera Marginal, al sur de San Martín, fue la zona más importante (Durand, 2005, p.58). Tras varios días de lucha, el 21 de marzo, el gobierno envió el operativo denominado “popcorn” para reprimir la protesta y abrir las carreteras (Quevedo, Julio. Comunicación personal, el 24 de marzo de 2009). El enfrentamiento dejó cinco campesinos muertos y más de veinte heridos.

Para Anahí Durand esta huelga fue un catalizador importante que fortaleció y radicalizó el movimiento popular de la región. Con cinco mártires, las organizaciones llegaron a conclusiones importantes, como la necesidad de preparación para responder a las acciones represivas del Estado y la necesidad de un organismo central de coordinación (Durand, 2005, p.34). Es así que, en 1982, se formó el Comando Único de Lucha (CUL), organismo que buscó representar a los diversos sectores, sindicatos, frentes de defensa y demás organizaciones departamentales.

El impacto del CUL estuvo relacionado con la actividad de la izquierda radical en San Martín. El profesor Lucas Cachay fue uno de los dirigentes del CUL (Durand, 2005, p.58) y secretario de política y masas del MIR-VR¹⁹. Esta organización política de izquierda contaba con una escuela militar (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003b, p.371) en San Martín, al tiempo que buscaba influenciar el movimiento popular.

Si bien, no podemos afirmar que el MIR-VR tuviera el control de la red de organizaciones sociales, sí está claro que fue uno de los actores principales. Así, la participación de los partidos de izquierda fue importante para que el movimiento popular logre un elevado nivel de coordinación y una gran capacidad de convocatoria durante la década de 1980.

Bajo la dirección del CUL se realizó, en 1984, el primer paro departamental “de los trabajadores de la ciudad y el campo (...)” (Maskrey et al., 1991, p.210) del que se destaca dos aspectos importantes: 1. El reconocimiento de la toma de carreteras como un medio eficaz de lucha 2. La radicalización del paro, ya que los miembros de la organización popular “no estaban dispuestos a morir ingenuamente como en el 82” (“Fue un pírrico triunfo”. 1984, p.8)

En esta lucha participaron las organizaciones de Tarapoto, Juanjui, Moyobamba, Rioja, Lamas entre otras, que tomaron la carretera Marginal con más de cien piquetes²⁰, cada uno con un comité encargado. La paralización de las actividades fue progresiva hasta alcanzar un paro total que conllevó a un severo desabastecimiento. Entre las demandas estaban: el aumento del precio del arroz y del maíz, la disminución de los intereses que cobraba el Banco Agrario y el juicio a los culpables por las muertes de los cinco campesinos durante el paro de 1982.

19 El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) fue un grupo guerrillero de la década de 1960. Luego de varios años de su derrota surgieron agrupaciones políticas con el mismo nombre, como el MIR Voz Rebelde, el que tuvo durante la década de 1970, según el informe de la CVR “(...) un asentamiento creciente en diversas localidades del departamento de San Martín” como Moyobamba, y Juanjui. (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003b, p.371)

20 Los piquetes de lucha son barricadas que bloquean las carreteras y en las que se organiza la resistencia popular.



Ilustración N° 10. Movilización encabezada por el FASMA (“Fue un pírrico triunfo”, 1984, p.10)

A pesar del nivel de organización y de la masiva convocatoria, este paro fue calificado como un triunfo pírrico, pues el Estado sólo accedió a aumentar el precio de los productos en un pequeño porcentaje y no se ocupó del resto de las demandas. El conflicto interno entre el CUL y el FASMA (“Fue un pírrico triunfo”. 1984, p.9) fue una de las causas que no permitieron gestionar con completa efectividad un paro de esa magnitud. La paralización de actividades se desarticuló durante las primeras negociaciones con el Estado.

El panorama descrito indica que durante los últimos años del gobierno de Belaúnde San Martín vivió los altibajos de una gestión que no logró generar en la selva un desarrollo estable. Las expectativas de progreso, la crisis del agro y los programas estatales desatendidos se mezclaban peligrosamente con la radicalización de la protesta bajo la influencia del MIR-VR. A la sombra de este enredo el narcotráfico creció de forma desmedida.

El fenómeno de la coca se desarrolló en gran parte “sobre la base de los esfuerzos del Estado por incorporar productivamente a la región” (Barclay, et al., 1991, p.91). Aprovechó la infraestructura vial, la intervención inestable del Estado y el empobrecimiento del agricultor. La producción cocalera creció rápidamente e influyó en la “retracción del Estado en su condición de agente promotor, ordenador y planificador de [sic] proceso de ocupación de la región (...)” (Barclay, et al., 1991, p.92), por lo que zonas del departamento quedaron sin presencia estatal.

Esto melló gran parte de la actividad agrícola, la que pasó a manos del narcoterrorismo. Así, la coca se generalizó junto a la elaboración de la pasta básica de cocaína, piedra angular de una amplia red de narcotráfico que dominó la región.

Este panorama fue el que recibió al presidente más joven de la historia del Perú. Durante el gobierno de Alan García Pérez (1985-1990) la economía atravesó la peor inflación de su historia. El desabastecimiento, la pobreza y la incertidumbre constante de un gobierno sin rumbo golpearon al país. El Perú tocó el fondo de todas sus crisis y fue dominado por la violencia, lo que agravó la situación política del país.

La gestión aprista mantuvo una visión colonialista de la selva y continuó con una promoción intervencionista del desarrollo. Esta fórmula demostró una vez más la incapacidad del Estado por mantener los proyectos en la región, así como la incapacidad local de mantener a flote los programas de desarrollo (Zárate, 2003, p.25). A pesar de esto, durante sus primeros años, el gobierno aprista no sólo gozó del beneficio de la duda, sino también de la amplia simpatía de los sectores de izquierda quienes escuchaban con agrado los virulentos discursos de su líder en contra del imperialismo. Sin embargo, esto no aminoró la actividad de las organizaciones populares del departamento de San Martín.

La disputa por la oficina de registros públicos, entre la provincia de San Martín y la de Moyobamba, llevó a la conformación del Frente de Defensa de los Intereses de San Martín (FEDISAM), el mismo que inició su actividad al liderar la huelga de doce días en abril de 1986, exigiendo medidas que aplaquen la crisis generalizada en la región (Pinedo, 1986, pp.7-17).



Ilustración N° 11. La plaza de armas de Tarapoto fue el escenario de movilizaciones y mítines durante el paro de 1986 (Pinedo, 1986, p.7)

En esta huelga participaron otras provincias de San Martín y más de 56 organizaciones sindicales, laborales y estudiantiles, a excepción de la Federación Agraria Selva Maestra (FASMA), por lo que este paro fue eminentemente urbano. Tras varios días de paralización, la dirigencia no cedió a las condiciones enviadas por el gobierno aprista para iniciar la negociación. Es así que a los once días de levantamiento el Estado, envió una comisión de alto nivel integrada por tres ministros en compañía del senador aprista Armando Villanueva.

Al igual que años anteriores, luego de ser el escenario de las constantes asambleas populares durante los días de huelga, la iglesia matriz de Tarapoto fue el lugar elegido para el debate, que culminó con la aceptación de casi la totalidad del pliego de reclamos del movimiento popular.

La dirigencia del FEDISAM tuvo un eficiente liderazgo. Es necesario destacar que estaba compuesta por la misma dirigencia del CUL, entre ellos Lucas Cachay quien respondía a los intereses del MIR-VR, del que era, como ya se ha mencionado, un militante destacado. Es probable que la ausencia del FASMA en esta huelga estuvo relacionada con las diferencias políticas que esta federación sostenía con los dirigentes del FEDISAM, ya que ambos gremios estaban influenciados por diversos partidos de izquierda con diferentes perspectivas (Pinedo, 1986, pp.7-17). Lo cierto es que el FASMA, uno de los gremios más

antiguos y otrora movilizador de masas, pasó a tener un rol secundario durante los últimos años del movimiento popular.

Otro aspecto a destacar de la lucha de 1986 es la participación ambigua de la Iglesia. El templo matriz de Tarapoto fue el espacio de las asambleas y de la negociación final. Sin embargo, no todos los sacerdotes estuvieron de acuerdo con las características del paro, lo que fue expresado durante una de las homilías del párroco, quién criticaba la “(...) contundencia y firmeza de la lucha, lo que no permitía, según él, el diálogo con el gobierno (...)” (Pinedo, 1986, pp.7-17).

Con esta huelga se consolidó la organización y representación de los gremios, sindicatos y agrupaciones comunales del departamento, lo que le permitió al movimiento popular desarrollar sus últimas y más recordadas luchas. Dicha consolidación ocurrió al tiempo que se involucró el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), lo que aclara importantes aspectos de los últimos levantamientos. Para comprenderlos es necesario recapitular algunos eventos relacionados a la presencia del MRTA en San Martín²¹.

El MIR- El Militante fue uno de los grupos políticos nacidos luego de la derrota del Movimiento Izquierda Revolucionaria (MIR). En 1982 este se unió al Partido Socialista Revolucionario Marxista Leninista (PSR ML) y formaron el MRTA (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003a, p.387). Luego de algunas acciones en Lima y Huancayo y de extender su influencia en otros departamentos, en 1984 el MRTA intentó abrir un frente de lucha en el Cuzco, lugar elegido tanto por su importancia histórica como por su organización campesina (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003a, p.389). A poco tiempo de empezar sus acciones en la zona fueron detenidos gran parte de sus militantes. Sin embargo, el grupo terrorista continuó con sus acciones.

21 En el contexto de estos años el PCP Sendero Luminoso continuaba su lucha armada. Desde la quema de ánforas en Chuschi, Ayacucho, en 1980, las acciones de este grupo terrorista hicieron que el gobierno de Belaúnde pase del menosprecio a la paranoia sin que sea confrontado con efectividad. Cuando el gobierno aprista llegó al poder Sendero ya controlaba varias zonas del territorio peruano.

La presencia del MIR-VR en San Martín y su exitoso avance dentro del movimiento popular²² hizo que eligieran a este departamento como el lugar en el que iniciarían su lucha armada. El MRTA se unió con el MIR Voz Rebelde (MIR-VR) en 1986, complemento que necesitaban para influir o conducir movimientos sindicales (Durand, 2005, p.136). Es así que. El MRTA avanzó casi sin inconvenientes gracias a la crisis política y fiscal del gobierno y se infiltró dentro del movimiento popular.

La relación inicial entre el grupo subversivo y los gremios más importantes del departamento fue de coordinación constante, según lo dicho por la CVR (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003a, p.391), ya que:

El MRTA [a diferencia del PCP-SL] no se asumía como un proyecto político – militar alternativo y excluyente de las organizaciones y partidos políticos de izquierda; por el contrario, siempre afirmó que era imprescindible contar con la más amplia unidad de las fuerzas populares como garantía para el triunfo de la revolución en el país.

En aquella relación entre el MRTA y las organizaciones populares, se desdibujaba con facilidad el límite entre la coordinación de fuerzas políticas y la colaboración con la subversión. Con el paso del tiempo la influencia del MRTA fue cada vez mayor, pasando “de la coordinación a la imposición” (Durand, 2005, p.136).

Dentro de este panorama, en mayo de 1987 el movimiento popular formó el Frente de Defensa de los Intereses del Pueblo de San Martín (FEDIP-SM) (Maskrey et al., 1991, p.210) creado a través de congresos que convocaron a los gremios regionales. Su secretario general, Lucas Cachay (Durand, 2005, p.34), miembro del MIR-VR, se convirtió en uno de los dirigentes con mayor aceptación.

En el transcurso del mismo año, la popularidad del FEDIP-SM y de sus dirigentes aumentó cuando canalizaron el descontento de la población por la estrategia de regionalización del gobierno aprista. Según esta, el gobierno

²² Tal fue el caso del Comando Único de Lucha (CUL) y el FEDISAM, organismos departamentales que representaban al movimiento popular y cuyos dirigentes militaban en el MIR-VR

estableció la Región III que unió La Libertad con San Martín a pesar del desacuerdo de la mayoría de la población, la que estaba a favor de la región autónoma.

Pocos meses después, el 6 de noviembre de 1987, el MRTA tomó la ciudad de Juanjui declarando el inicio de su lucha armada. En adelante el MRTA tomó poblados, ejecutó civiles, cobró cupos y secuestró empresarios de la zona, lo que hizo que el gobierno declarara a San Martín en estado de emergencia.

Este contexto de lucha, violencia y desconcierto se percibe en el mural de Tarapoto pintado en el mismo año por el padre claretiano Maximino Cerezo Barredo, otrora líder social. El mural pintado en la iglesia matriz de Tarapoto describe la lucha y el sufrimiento del departamento.

Durante los próximos años, durante la etapa denominada por la CVR como “generalización de la violencia”, el MRTA sostuvo su lucha armada mientras el movimiento popular siguió en actividad con manifestaciones de poco impacto, hasta que en 1990 el FEDIP-SM lideró las luchas por la región autónoma.

Durante esta época el movimiento popular era una intimidante organización con una historia de más de 20 años, compuesto por un gran número de grupos, los que respondían a una minuciosa organización interna. Su pluralidad de asociaciones era equiparable a la cantidad de intereses que se intersecaban y que le daban vida. Sin embargo, sus alianzas o desencuentros con el MRTA fueron imposibles de entender antes de las estrategias contrasubversivas del gobierno de Fujimori (Zárate, 2003, p.27-31). La falta de un deslinde claro motivó que la colectividad rechace el movimiento en el que había participado. De esta manera, en medio de la persecución contrasubversiva, el asistencialismo del gobierno y la crisis de la alianza entre el MIR-VR y el MRTA (Durand, 2005, p.75), se desarticuló el movimiento popular, acabando con este de raíz. Las casi tres décadas de organización y lucha popular fueron cubriéndose con una densa niebla en el imaginario regional, el que pronto olvidó su historia (Durand, 2005, pp.135-141).

CAPÍTULO IV

EL MURAL DE JUANJUI: *LA HISTORIA DE LA SALVACIÓN*, 1975

4.1 Antecedentes

En el contexto de la ya mencionada transformación de la Iglesia católica, llegó a Juanjui, en 1971, Maximino Cerezo Barredo, artista y misionero español, como parte de la congregación claretiana que asumió la dirección eclesiástica de las parroquias del sur de San Martín. En esos años Juanjui era un pueblo alejado donde los bosques y ríos de selva alta contrastaban con la pobreza y el desamparo de los campesinos. Es allí donde Cerezo renunció al arte.

El movimiento transformador de la iglesia²³, que promovía la práctica de Cristo entregada al pobre y al oprimido, había impulsado a Cerezo a abandonar la comodidad en la que ejercía su sacerdocio y a cuestionar la utilidad de su actividad artística: “(...) en los años setenta, Mino Cerezo quiere olvidar su pasado como artista, insertarse en la realidad local y vivir como uno de ellos.” (Martínez, 2005, p.62).

¿Pero a qué realmente renunció Maximino Cerezo? En Madrid, desde 1959, había recibido la formación de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en la especialidad de pintura mural. Allí se nutrió del estudio del arte sacro, en especial del arte paleocristiano, la herencia gótica de las pinturas y vitrales de las catedrales españolas, así como la pintura de inicio del renacimiento. También influyó en él la obra de los grandes maestros europeos de inicios del siglo XX, como Picasso y Braque. La presencia del arte contemporáneo español se dejó sentir a través del vitralista Carlos Muñoz de Pablos²⁴, y del pintor Manuel

²³ Ver: capítulo II apartado 2.1

²⁴ Carlos Muñoz de Pablos, vitralista español, se formó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, es investigador y promotor de la técnica del arte vitral. Se dedica a la restauración de vitrales de catedrales góticas y a la actividad artística en la que busca desarrollar en el vitral un lenguaje plástico moderno. Ibid.:114

López Villaseñor²⁵, quien fue su maestro en la especialidad de arte mural, y cuya obra influyó decisivamente en el estilo muralista de Cerezo. Por otro lado, a partir del trabajo de Jorge Oteiza²⁶ y Eduardo Chillida²⁷ formó su lenguaje escultórico cuyas características también se hicieron presentes en su obra mural.

Durante sus estudios en Madrid, Maximino Cerezo vivió una etapa de crecimiento artístico. Al terminar sus estudios en San Fernando dictó allí el curso de Arte Sacro. Fue profesor en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Complutense. Fundó, junto a otros artistas y arquitectos, la revista *Arte Religioso Actual* (ARA); realizó dibujos para varios proyectos editoriales y pintó un promedio de diez murales en países europeos, especialmente en España.

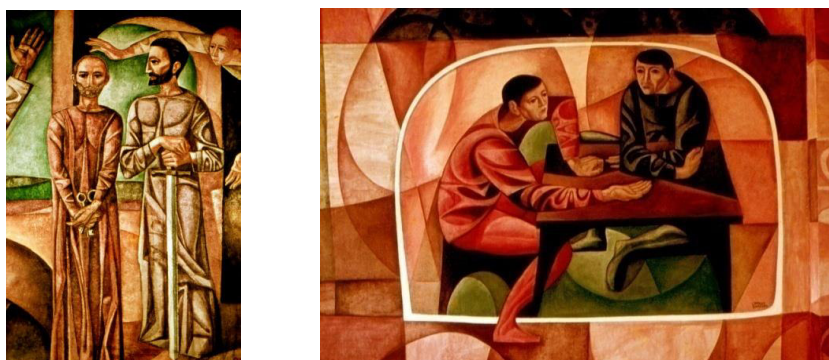


Ilustración N° 12. Detalles de murales de Maximino Cerezo realizados en España en la década de 1960 (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

Cerezo era un artista polifacético y estudioso del arte con mucha actividad, hasta que la “crisis postconciliar” (Montero, 2005, pp.8-9) cuestionó la orientación de su compromiso eclesialístico y el arte que producía. Es decir, el Concilio Vaticano II (1962-1965), el Mensaje de 18 obispos del Tercer Mundo (1967) y la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano en Medellín (1969)

25 Manuel López Villaseñor fue un pintor español formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde luego ejerció como catedrático en la especialidad de arte mural. Su trayectoria estuvo llena de galardones. Su obra mural tiene mucha influencia del arte italiano renacentista y del lenguaje plástico del arte moderno.

26 Jorge Oteiza fue un escultor español de formación autodidacta, quien abandonó los estudios de arquitectura y viajó a Sudamérica para estudiar la escultura megalítica americana, la que influyó decisivamente en su obra.

27 Eduardo Chillida fue un escultor español, quien dejó los estudios de arquitectura e ingresó al Círculo de Bellas Artes de Madrid. Su obra más representativa es abstracta y trabajada en metales, piedra y hormigón, y en ella influyó el primitivismo.

impactaron en Cerezo²⁸. Las conclusiones de estos eventos acerca de la miseria y explotación en el tercer mundo y la afirmación de que la Iglesia no debía evangelizar a espaldas de esa realidad, demandaban una nueva conciencia del quehacer religioso que no estaba presente en el arte de Maximino Cerezo.

En sus murales el artista hacía uso de la iconografía católica tradicional. Su estilo, derivado de las influencias mencionadas, presentaba formas totémicas y volúmenes geométricos que citaban al cubismo y a la influencia del llamado “primitivismo”²⁹. Todo esto generaba un arte preciosista que exaltaba al espíritu religioso encaminándolo a lo elemental, a la contemplación y la práctica religiosa intimista. Es por ello que Cerezo no tardó en concluir que su obra no se insertaba, ni como arte ni como objeto sacro, en la construcción de una religiosidad de cara a los problemas sociales de su tiempo.

En los trabajos de la catedral de Basilan, en Filipinas, en 1969, desplegó sus habilidades para la escultura, el vitral y el mural al tiempo que se encontró con una realidad de la que sólo había escuchado en el debate transformador de la Iglesia. Allí esculpió el altar, los ambores y la pila bautismal, realizó un vitral de gran formato y un monumental mural en mosaico.

28 Para ampliar sobre la evolución de la doctrina social de la Iglesia ver más en el Capítulo II

29 “Primitivismo” es la influencia del arte de culturas originarias de Europa, África y América en los artistas de finales del siglo XIX y del siglo XX, como, Paul Gauguin, Pablo Picasso, Eduardo Chillida, etc. Si bien su denominación aparenta tener una carga peyorativa, Germán Rubiano indica todo lo contrario en el artículo “Primitivismo en el arte del siglo XX” de 1985, en el que hace una reseña de la exposición del mismo nombre realizada desde setiembre de 1984 a enero de 1985, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En dicha reseña se muestra el primitivismo como una influencia no sólo formal sino espiritual en el arte moderno que, en palabras del curador de la muestra, buscaba regresar a sus raíces mágicas y trascendentales lejos de las tradiciones decimonónicas que habían disecado el arte.



Ilustración N° 13. Obra artística en la catedral de Basilan, Filipinas: mosaico, y vitral (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

Aunque hecho en mosaico, la técnica no produjo grandes diferencias con las características de sus murales anteriores. En él se aprecia a Jesús resucitado vestido con túnica blanca, frente a una gran cruz con “molduras” en forma de herraduras. Repartidos a los lados están los doce apóstoles de pie. Aunque similares entre sí están diferenciados básicamente por las posturas de los brazos, el delicado trabajo de los rostros y por la forma de los pliegues de sus vestiduras. Todo esto, sobre un fondo geométrico cuya distribución de la luz es similar a la de un vitral.

Durante la realización de estas obras Cerezo se encontró con el rostro sufriente del tercer mundo y confirmó que su arte no tenía conexión con la realidad económica, social, histórica ni cultural local. Así tomó consciencia de que, como lo denunciaba la doctrina social de la Iglesia, lo que conoció en Filipinas representaba un pequeño porcentaje de un mundo de pobreza y opresión. Así, con dicho mural Cerezo “renunció” al arte hasta 1975, cuando pintó el mural de Juanjui.

4.2 La nueva iglesia de Juanjui

A unos años de haberse iniciado el trabajo parroquial de los claretianos en la zona sur de San Martín, golpeada por el aislamiento y el abandono del Estado, el

terremoto del 22 de marzo de 1972 derrumbó la antigua iglesia de Juanjui, ubicada frente a la plaza mayor. Este fue el momento en que Maximino Cerezo retomó la actividad artística para proyectar, diseñar y crear los detalles de la nueva iglesia, razón por la cual usó sus conocimientos adquiridos como catedrático de arte y arquitectura sacra. Sin embargo, la experiencia vivida en Filipinas y la evangelización misionera en San Martín habían transformado su visión del papel del arte.



Ilustración N° 14. Vista del interior del templo de Juanjui, frente a la entrada principal, luego de la modificación del presbiterio. Foto: Clara María Rodríguez, 2009

En el muro más largo de la nueva iglesia Cerezo diseñó un espacio corrido de 38 metros de largo por tres de alto, a manera de un gigantesco friso³⁰, ubicado frente al altar. Allí pintó su primer mural en la región y el primero de su obra mural latinoamericana.

La iglesia Virgen de la Merced tiene una planta octogonal irregular, la distribución de sus espacios está inspirada en la iglesia de Tarapoto construida en 1971, y en la que Cerezo tuvo a cargo la construcción del presbiterio. El ingreso es lateral, razón por la cual el presbiterio se ubica al lado izquierdo de la entrada, frente al mural.

La fachada exhibe a los lados de la puerta dos diseños en cemento calado que representan a Jesús resucitado y a la Virgen del Sagrado Corazón, decorados en su entorno con círculos de vidrio de color, los que fueron elaborados con bases

³⁰ La palabra friso refiere a una franja horizontal decorativa en los muros de una construcción. Si bien en la arquitectura clásica tuvo características y funciones diferentes, hoy la palabra se usa tanto para la arqueología prehispánica como para el diseño de interiores en su acepción más general.

de botellas acercándose a la idea de un vitral. El uso del calado responde a una estrategia de ventilación para el templo que se repite en las paredes diagonales al presbiterio, esta vez con diseños no figurativos.



Ilustración N° 15. Fachada principal de la iglesia de La Merced en Juanjui, detalles de las bases de botellas usadas como vitrales y una pequeña escultura de Nuestra Señora de La Merced (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

En el presbiterio primaba la austeridad y la apertura. Un pequeño Cristo tallado se ubicaba a la derecha del altar hecho de concreto armado, material empleado también en el ambón. La pared del fondo era de ladrillo caravista. El bautisterio estaba ubicado a la izquierda del presbiterio y lo conformaban la pila bautismal, hecha en cerámica pintada y empotrada en una base de cemento recubierta con madera; el recipiente para el agua bendita para el que usó una vasija de arcilla típica de la zona; completaban el conjunto, un cirio y un macetero de madera con una planta local.



Ilustración N° 16. Foto del antiguo presbiterio de la iglesia de Juanjui, detalle del conjunto de su pila bautismal y el antiguo Cristo del presbiterio (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

El presbiterio y el bautisterio resumen el compromiso de los misioneros claretianos de humildad y entrega, lo que se aprecia en el uso de elementos del paisaje de Juanjui. Desafortunadamente ambos fueron modificados en sucesivas intervenciones durante la primera década del 2000. En general, la iglesia de la Merced fue construida con unidad estilística en la que se apreciaba el ejercicio de la contemplación, así como la vocación pastoral de animar un espíritu eclesialístico relacionado con la realidad local, aspecto que también es resaltado en el mural del templo.

4.3 Análisis general del mural

El mural *La Historia de la Salvación*, fue culminado en 1975 después de tres meses de intenso trabajo (Martínez, 2005, p.64). Tiene 29 metros de largo por tres de alto y cubre una superficie de 87 metros cuadrados. Maximino Cerezo Barredo, sin ayudantes, pintó el mural con acrílicos sobre un muro áspero de mortero de arena y cemento (Cerezo, Maximino. Comunicación personal, el 20 de abril de 2009). Sobre un fondo abstracto geométrico, la pintura narra en siete momentos la historia de la alianza de Dios con la humanidad en un recorrido panorámico de derecha a izquierda, con cuatro escenas del Antiguo Testamento, dos escenas del Nuevo Testamento, para finalizar con una escena en la que se representa al pueblo de Juanjui y la nueva época de la Iglesia católica, cuando la doctrina social renueva dicha alianza.

En este formato horizontal, que privilegia la narración, los brazos de Dios, abiertos a modo de patrocinio, amparan las escenas relatadas en secuencia cronológica: la expulsión del Paraíso, la torre de Babel, el Éxodo, los profetas, la Virgen y Jesús resucitado, el Espíritu Santo, para finalizar con el drama y la lucha de los pobladores ribereños de San Martín.

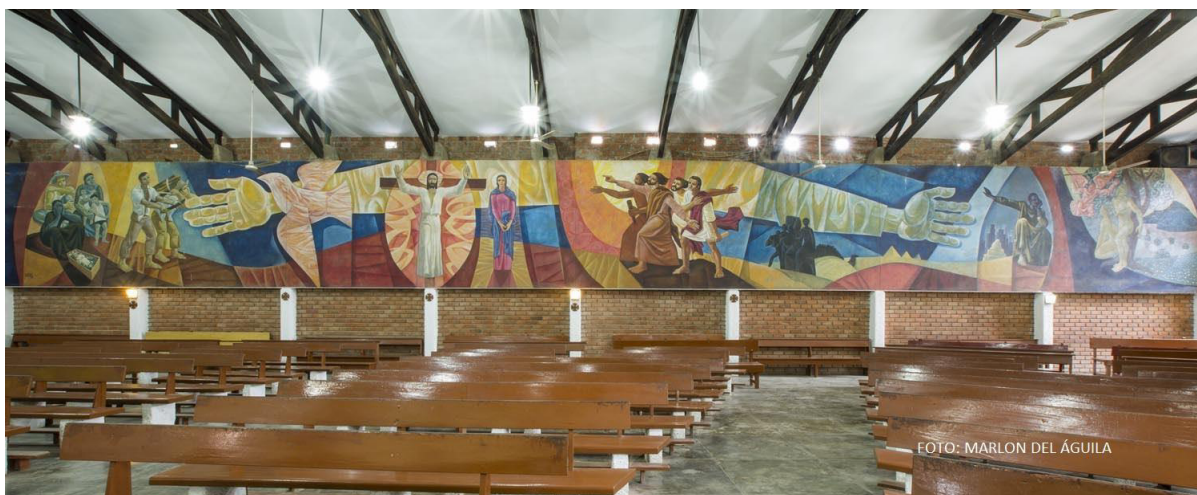


Ilustración Nº 17. Vista completa del Museo de Juanjui, pintado en 1975 por Maximino Cerezo.
Foto: Marlon del Águila, 2015

Aunque el trabajo fue arduo, determinadas características de esta pintura revelan la falta de pericia que su autor tuvo al enfrentarse a una de las paredes más grandes de su trayectoria muralista, lo que se identifica en el desequilibrio compositivo: el lado izquierdo presenta menos elementos figurativos, escenas más simples y áreas más iluminadas. Sin embargo, cada escena por separado es equilibrada, guarda unidad y goza de detalles que sólo pueden apreciarse de cerca.

El mural se desarrolla con el uso destacado de colores primarios y de la línea que define a los elementos, tanto figurativos como abstractos, de manera clara. En la obra también destaca la representación de volúmenes cilíndricos y formas redondeadas, los que se aprecian, por ejemplo, en el cuerpo de Jesús Resucitado, así como en los árboles y demás elementos del Paraíso, respectivamente. Es aquí donde encontramos un distanciamiento con su obra anterior ya que sus personajes son más volumétricos y se desprenden del hieratismo. El Cristo de Juanjui frente al Cristo de Filipinas también evidencia esta evolución formal y estilística en la que reinterpreta la influencia del arte gótico presente en los ojos almendrados y el rostro triangular, los colores, las texturas y volúmenes que aluden a la pintura de Giotto, así como a los maestros de inicios del Renacimiento.

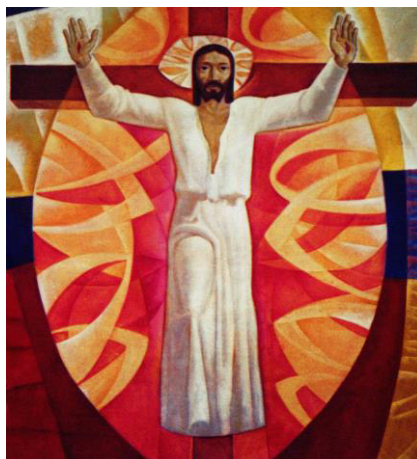
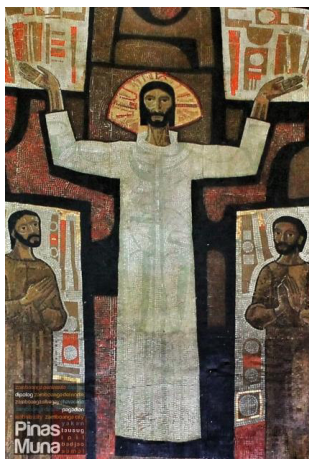


Ilustración N° 18. El Cristo en mosaico de Filipinas y el Cristo pintado de Juanjui (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

Estas nuevas características acercaron la obra de Maximino al estilo de su maestro muralista, Manuel López Villaseñor, de quien heredó la interpretación figurativa de los maestros europeos del siglo XX expresada en el delineado grueso, en la simplificación geométrica de volúmenes y en los múltiples planos de sus formas facetadas. Por otro lado, la influencia de las formas abstractas de los escultores Oteiza y Chillida tiene escasa presencia en el mural y permaneció, de forma más sencilla, en algunos pliegues de los vestidos y en las siluetas de algunas áreas abstractas de color.



Ilustración N° 19. Detalles del mural de Manuel López Villaseñor, *Predicación de Santiago a los aragoneses*, óleo sobre lienzo adherido al muro, 1955 (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

El fondo abstracto geométrico del mural está conformado por áreas de color que se intersecan entre sí para vincular las escenas y darle al mural movimiento y profundidad, sin necesidad de describir el paisaje a detalle. Para ello hace uso de

formas facetadas que diferencian el suelo, de color rojo y amarillo, del cielo, en gran parte azul.

Este recurso está relacionado a la influencia del arte vitral en la obra de Maximino Cerezo, quien, desde sus estudios de arte sacro, en España, estuvo bajo el influjo de su presencia en catedrales góticas como la de León, ubicada en la provincia a la que pertenecía su comunidad claretiana y en la que se encuentra uno de los mayores conjuntos vitrales de Europa. Aunque fue el maestro vidriero Carlos Muñoz de Pablos quien ejerció una influencia más cercana sobre la corta obra vitralista de Cerezo, poco estudiada. De esta forma, el fondo del mural, trabajado en fragmentos facetados, simulan la iluminación de un vidrio a contraluz.

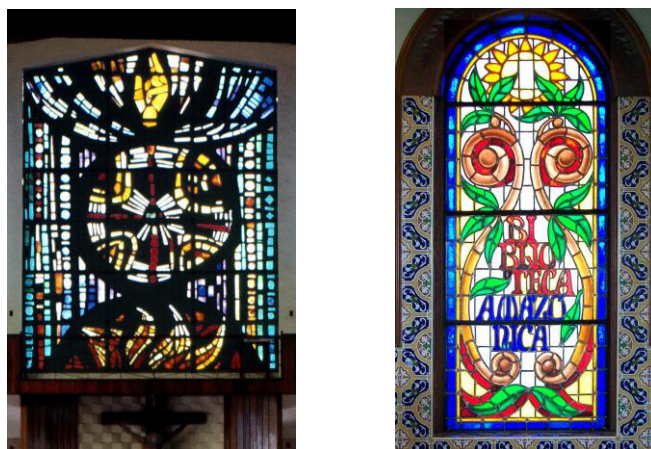


Ilustración N° 20. A la izquierda el vitral de la catedral de Basilan en Filipinas, hecho en 1969 y a la derecha el vitral de la Biblioteca Amazónica de Iquitos hecho en 1992 (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

Es importante destacar que el autor no tuvo influencia del arte latinoamericano de la época. Cerezo salió de España rechazando la práctica artística. A esto hay que agregar que su viaje de España a Juanjui se realizó casi sin demoras. Si bien cabe la posibilidad que el arte muralista latinoamericano, de décadas anteriores a sus años de estudio, pueda haber ejercido algunas influencias sobre él, este no se manifestaría aún en el mural de Juanjui.

Las mencionadas características formales de su obra se expresan dentro de una iconografía católica en gran parte tradicional. La forma de representación de

Jesús y la Virgen padecen aún del eurocentrismo criticado por la doctrina social de la Iglesia. Sin embargo, encontramos también una inicial inquietud por la renovación del arte sacro al vincularlo con la realidad local, por lo que la mayor prueba de un cambio de mentalidad está en el último panel del mural, en el que se incluye al poblador actual al que se dirige la prédica de los misioneros.

La clara intención pedagógica de esta obra se asocia a la importancia de la comunidad en el pensamiento eclesiástico de la doctrina social. La transformación de su estilo hacia una figuración más naturalista responde a un proceso creador en el que los observadores son protagonistas de toda la intención artística. Es así que Cerezo busca alejarse de una estética intelectual que abstrae la realidad y que no tenía cabida, según él, dentro del nuevo enfoque eclesiástico que se enfrentaba a un mundo de pobreza e injusticia. Sin embargo, no fue hasta después de la interacción entre los pobladores y la obra³¹ que el artista se convenció de que el arte, desde el nuevo estilo que empezaba a formar, tenía un importante papel en la misión liberadora de la iglesia latinoamericana. Es por ello que Cerezo considera al mural de Juanjui, el primero en San Martín y en Latinoamérica, como la obra que lo reconcilió con el ejercicio artístico, ya que está enmarcada en su inseguridad sobre el papel que podría jugar el arte en la renovación eclesiástica para la transformación social. Es así que el mural resume la historia antigua de la Iglesia junto a la experiencia de transformación eclesiástica en Latinoamérica luego de la II Conferencia General de Medellín de 1968.

4.4 Las escenas y el contexto

Cerezo Barredo, más allá de tener la formación de todo clérigo, se dedicó a profundizar en la teología católica, así como en el estudio, práctica y enseñanza del arte sacro, por lo que cualquier diferencia, por más sutil, con la iconografía

³¹ La anécdota de la mujer campesina que se arrodilla frente a la última escena del mural de Maximino Cerezo se encuentra descrita en el capítulo I, apartado 1.1

tradicional del arte católico, tiene un contenido simbólico que puede generar una relectura de la imagen.

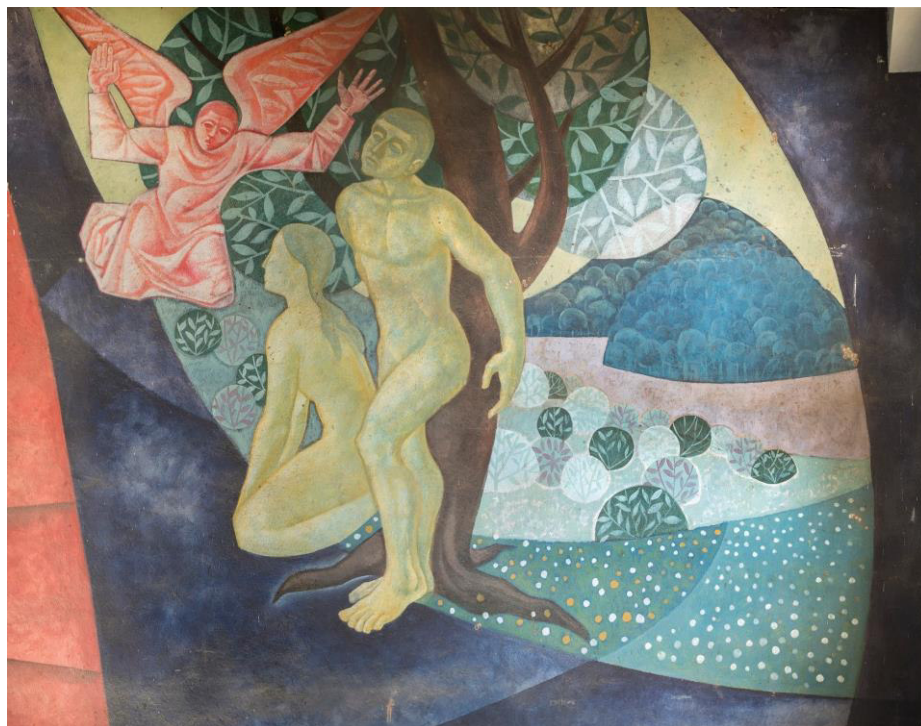


Ilustración N° 21. 1ª escena: *La expulsión del Paraíso*. Foto: Marlon del Águila, 2015

En la primera escena *La expulsión del Paraíso*, Eva y Adán están desnudos junto al árbol de la sabiduría carente de fruto. Eva, de rodillas, mira al arcángel Uriel quien, con los brazos extendidos, la reprende, mientras Adán, de pie, queda distanciado del acto. Dicho distanciamiento es evidente al encontrarse ubicado en un plano diferente al de Eva marcado por la raíz del árbol que se extiende a sus pies. Es así que el mural representa a Eva asumiendo el reproche del arcángel mientras Adán se esconde. Con esto el autor se aproxima de una forma distinta a una escena importante para la tradición católica referida al nacimiento del pecado, al exponer con actitud crítica la culpa histórica que la antigua interpretación de la biblia cargó sobre la mujer. De igual manera el artista se tomó la libertad de pintar el cuerpo de Uriel con diferentes tonos de rojo simbolizando la espada flamígera con la que expulsó a la pareja del Paraíso.

El escenario ha sido planteado sobre un fondo azul de diferentes tonalidades dentro del cual se aprecia una colina desde la que se ve la ribera de un río marrón claro, que tiene una pequeña isla y al fondo, una montaña. La descripción del paraíso no es una representación tradicional, Cerezo plasma el paisaje local del río Huallaga, es decir, el escenario geográfico de Juanjui. El espacio sagrado en el cual, según la tradición católica, se inició la historia de la humanidad, no podía ser otro que el que había cautivado a Cerezo desde su llegada (Martínez, 2005, p.63). Es así que pintó el Huallaga, lento y caudaloso en su camino hacia el Marañón, con una de las pequeñas islas pobladas de árboles, aquellas formadas cuando el río presenta un bajo caudal. Un paisaje similar sirvió de portada para su libro *Selva de Hombres* (1977) donde narra la vida del pueblo de Juanjui.



Ilustración Nº 22. Portada y parte de la contraportada hecha por Maximino Cerezo en 1977 para su libro llamado *Selva de Hombres*

La segunda escena, *La torre de Babel*, está enmarcada en una ojiva, en ella un hombre sentado apoya su mentón sobre la mano izquierda y extiende el brazo derecho en actitud de rechazo a la mano de Dios, acto resaltado por un haz de luz que interseca ambas palmas. Dicho hombre tiene una postura que recuerda a *El pensador* de Rodin y tiene como segundo plano la representación de la torre en la que los hombres hablaron distintas lenguas. Esta tiene una forma espiralada en color amarillo, similar al cuadro del mismo nombre pintado por Pieter Brueghel el

Viejo en 1563. Al fondo se aprecia un escenario de edificios modernos ensombrecidos en lontananza.



Ilustración N° 23. 2ª escena: *La torre de Babel*. Foto: Marlon del Águila, 2015

Esta composición es una crítica a la ambición de las ciudades en el mundo moderno, a sus contradicciones y a la indiferencia de sus habitantes, quienes, como en la torre de Babel, no llegarían a comprenderse entre sí. El alejamiento del autor de la vida agitada de las ciudades y su gradual compromiso con los problemas sociales de la zona rural lo lleva, sin mucha dificultad, a tener una mirada desapegada del desarrollo de occidente.



Ilustración N° 24. 3ª escena: *El Éxodo*. Foto: Marlon del Águila, 2015

La tercera escena, *El Éxodo*, muestra el brazo y la palma extendida de Dios sobre las tres pirámides de Egipto, de las que parte el pueblo judío, representado por una larga caravana de pocas tonalidades que se desplaza sobre dunas amarillas. Están presididos por cinco personajes carentes de atributos específicos que, probablemente, representan a Moisés, Aaron y su familia. La sombra de este conjunto se proyecta sobre las dunas y sobre el fondo rojo abstracto. Este es el pueblo de Israel, con el que Dios selló la “antigua alianza” (Concilio Vaticano II, 1965) al liberarlos de la esclavitud egipcia y conducirlos, con el liderazgo de Moisés, hacia la tierra prometida. Esta primera alianza, según los documentos del Concilio Vaticano II, es la preparación del camino de Jesús, el gran salvador, a través del cual Dios se reveló.

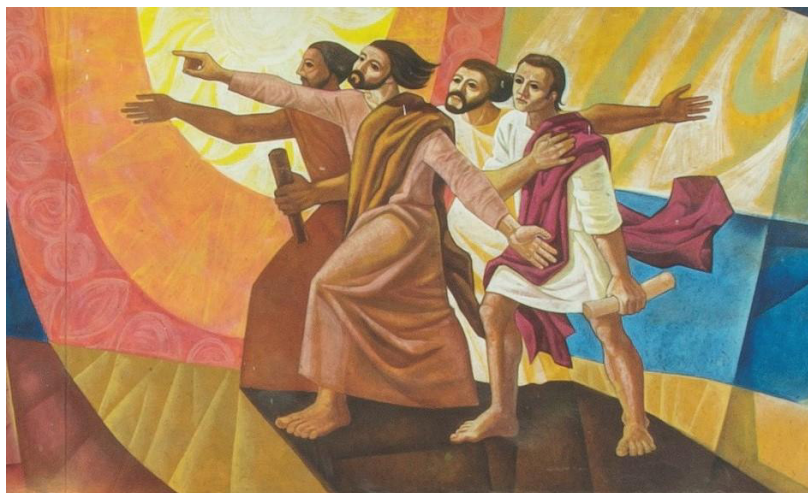


Ilustración N° 25. 4ª escena: *Los profetas*. Foto: Marlon del Águila, 2015

En la cuarta escena Cerezo pinta a los 4 profetas mayores: Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel, que vaticinan la revelación de Dios y su triunfo sobre la muerte. Estos se desplazan de derecha a izquierda con los brazos extendidos mirando hacia la siguiente escena, dos de ellos sostienen escrituras. La sombra de los cuatro personajes se proyecta sobre el suelo facetado. Al fondo, el artista reinterpretó un rompimiento en gloria al representar al sol y sus destellos luminosos como formas semicirculares que exhiben diferentes diseños.

Los profetas tienen un rol primordial dentro de la historia de la Iglesia; ellos se encargaron, según la tradición católica, de alimentar la fe con sus relatos y profecías, para abrir el camino de la revelación de Dios en Cristo. Es así que estos marcan el fin de las escenas del antiguo testamento y vinculan los orígenes hebraicos de la Iglesia católica con el cristianismo del nuevo testamento. Esta unidad de ambos testamentos es resaltada en las conclusiones del Concilio Vaticano II, específicamente en la *Constitución Dogmática DEI VERBUM sobre la divina revelación* (Concilio Vaticano II, 1965), por lo que esta escena es la presentación de una Iglesia unida, abierta y renovada.



Ilustración N° 26. 5ª escena: *El salvador y la Virgen*. Foto: Marlon del Águila, 2015

La escena que sigue es una de las más importantes del mural. En ella María, de pie con una túnica magenta y manto azul, está enmarcada en un área de luz cóncava y facetada, aunque menos brillante que su aureola. Ella junta las yemas de sus dedos de forma delicada, sostiene parte de su túnica azul a la altura de la cadera y su sombra se proyecta hacia el espectador. A la izquierda, delante de la cruz, se encuentra Jesús inscrito en una mandorla roja y naranja con diseños facetados a manera de flamas, luce una túnica blanca y aureola asimétrica. Tiene los brazos extendidos mostrando las heridas en sus palmas como símbolo del triunfo sobre la muerte y una pierna en señal de avance hacia el espectador.

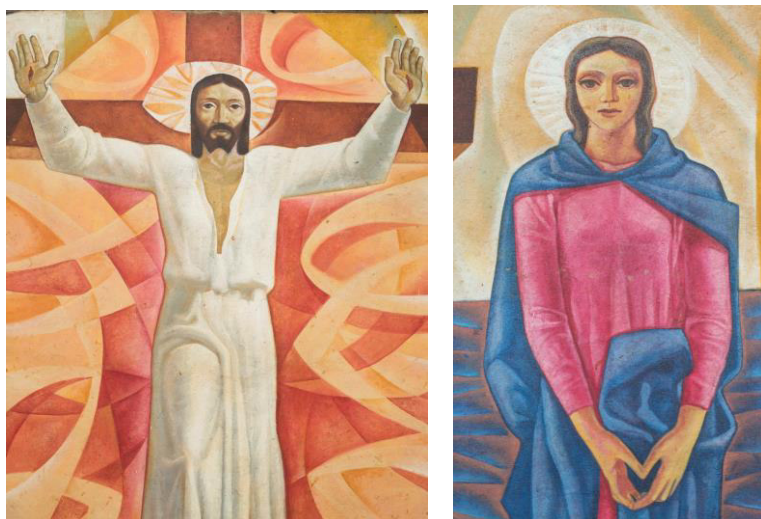


Ilustración N° 27. Detalles de la quinta escena. Foto: Marlon del Águila, 2015

Cristo es el gran salvador, a través de él Dios se reveló entre los hombres y con su obediencia pudo redimirlos del pecado original, prometiéndoles la vida eterna. Es decir, la vida, muerte y resurrección de Jesús mostraron el plan del creador. Más allá de su muerte y resurrección, la vida y prédica del hijo de Dios fue la inspiración más importante para la doctrina social de la Iglesia. La irreverente imagen del pescador de hombres, la pobreza de su vida material y su proclamación por la justicia, iluminarán el camino de la transformación eclesial.

En los términos de la doctrina social, Jesús también representa la promesa de liberación espiritual y terrenal, es ejemplo de vida en la tierra como una lucha constante por un orden que vele por la dignidad, paz y demás principios de la doctrina social. Es así que el Concilio Vaticano II dice que Cristo “inauguró en la tierra el reino de los cielos” (Concilio Vaticano II, 1965). De esta forma Jesús es simbolizado en el mural de Cerezo, libre y vencedor, sellando la nueva alianza de Dios y los hombres.

Al lado de Cristo, como lo estuvo durante la pasión, la “hija predilecta del Padre” (Concilio Vaticano II, 1965) mira con dulzura al espectador. Ella, la madre del Redentor, es proclamada por la tradición católica “como miembro

excelentísimo y enteramente singular de la Iglesia y como tipo y ejemplar acabadísimo de la misma en la fe y en la caridad (...)” (Concilio Vaticano II, 1965). Es decir, María encarna el ideal del miembro eclesiástico y la santidad a la que todo el pueblo de Dios está llamado. Por otro lado, su imagen también figura la consolidación de la Iglesia, considerada esta como la comunidad de creyentes sobre los que actúa el Espíritu Santo.

Su figura, firme y serena, semejante a los apóstoles del mural de Filipinas, destaca al igual que la imagen de su hijo. Sus rasgos son menos esquemáticos, y más delicados. Ambos recibieron mayor atención en el tratamiento de sus rostros, sus ojos son más naturalistas frente a los del resto de personajes. El cuerpo de Cristo, que se trasluce bajo la túnica, adquiere una característica escultórica gracias al tratamiento de los blancos en suaves contrastes de tonalidad.

Tanto Cristo como la Virgen son los únicos que dirigen su mirada al espectador. Trabajados de frente, dan la sensación de salir del muro hacia la comunidad. La ojiva flameada de Cristo y el contraste de su túnica blanca le otorgan una presencia contundente en el espacio y dejan claro que este es el punto más intenso en el camino de la humanidad hacia la salvación. Es decir, está representado con la gloria que le corresponde como salvador según el Concilio Vaticano II. De igual forma el haz luminoso que enmarca a María, complementario a la mandorla que rodea la cruz, la ilumina a contraluz y la sombra que proyecta hacia el espectador da la sensación que avanza lentamente.



Ilustración N° 28. 6ª escena: *El Espíritu Santo*. Foto: Marlon del Águila, 2015

La sexta escena está dedicada al Espíritu Santo, el cual está representado como paloma de tonalidades rojas similares al arcángel Uriel. Es probable que Cerezo pintara esta escena como una representación simbólica de Pentecostés, cuando el espíritu santo se hace presente en forma de flamas sobre los apóstoles.

El envío del Espíritu Santo habla específicamente sobre el nacimiento de la iglesia cristiana como institución y es al tiempo una renovación del llamado eclesial de la doctrina social de la Iglesia durante estos años.

Gracias al Concilio Vaticano II, el principio de unidad en la doctrina agrupó a muchos pueblos, incluso iglesias, que mantenían los principios básicos de la cátedra de Pedro. Es así que esta imagen es reflejo de la universalidad declarada por la doctrina social de la Iglesia, en la que se afirma que el Espíritu Santo se dirige a todos los hombres sin distinción.

Todas las escenas descritas hasta el momento representan la iconografía católica tradicional, alusivas a los textos bíblicos. Sin embargo, la última escena del mural de Juanjui tiene características distintas. Es así que por su contenido e importancia para este estudio será tratada en el siguiente acápite.

4.4.1. La última escena: Llorar la tragedia, empuñar el machete



Ilustración N° 29. 7ª escena: *El pueblo de Juanjui*. Foto: Marlon del Águila, 2015

En el primer plano de la última escena del mural, *El pueblo de Juanjui*, dos hombres descalzos de camisa blanca se acercan a la mano abierta de Dios. Uno de ellos le extiende un machete y el otro, con sombrero, carga un atado de leña en la espalda. A la izquierda, en el segundo plano, se encuentra una mujer de luto que cubre su rostro con las manos. De sus rodillas se proyecta una larga sombra sobre la que está un cajón fúnebre con el cuerpo de un niño pequeño rodeado de plantas. En el tercer plano, un hombre y una mujer, con un niño en brazos, observan a los hombres a su derecha, mientras un niño de pie observa la trágica escena de la mujer en llanto.

En esta última sección del mural se evidencia la influencia del maestro de Maximino Cerezo, Manuel López Villaseñor. Esto es visible en los personajes con grandes manos y pies, en los pliegues acartonados de las vestimentas y en los oscuros ojos almendrados, que recuerdan a los personajes de Modigliani, detalle que aumenta la carga expresiva de la escena.

Aquí no hay rastro de la iconografía católica tradicional a la que Cerezo estaba acostumbrado. Se representa la realidad de San Martín, concentrándose en dos aspectos que impactaron al artista: el sufrimiento y lucha de los pueblos ribereños del sur del departamento.

Como se ha dicho ya, el propósito de los claretianos de obrar sin considerar jerarquías, de vivir en la austeridad como uno más del pueblo, llevó a Maximino Cerezo a sentir de cerca los dramas de la población. La experiencia que vivió al sentarse *“en el suelo de los “Tambos” del Huallaga a llorar con la gente en el funeral de algunos niños muertos absurdamente”* (Citado en, Martínez 2005, p.64) está representada a lado izquierdo de esta última escena en la que pintó el velorio de un angelito³², describiéndolo con intenso dramatismo.

Cerezo se encontró en Juanjui con el panorama real del que se había enterado a través de cartas y conferencias episcopales. La vida del “chacrero” de San Martín era muy distinta de las cómodas condiciones en las que el artista había ejercido su actividad y asumido su compromiso con los pobres. Así, al insertarse en la cotidianeidad de los pueblos se confrontó con un enemigo común de la doctrina social de la Iglesia en Latinoamérica y del pensamiento político de izquierda: la injusticia de la pobreza y de la exclusión.

En la madre en luto y en el inocente muerto hay una visión trágica de la vida que nace de este encuentro, o desencuentro, de la entrega romántica del misionero y de la realidad. La monumentalidad del duelo y las gruesas líneas de desesperación en el rostro de la mujer contrastan, de forma cruda, con el delineado fino de las manos del niño y el delicado rigor mortis de su rostro. Aquí, la muerte marca las desigualdades al tiempo que las denuncia. Es así que, este detalle de la última escena del mural, más que una anécdota, es una descarnada alegoría de los padecimientos sociales de la población.

Al lado derecho de la escena, sobre un fondo luminoso, los recios campesinos se alejan de la tragedia y entregan un machete y un atado de leña a la mano de Dios. El machete es la herramienta más importante del hombre del campo, con él abre trochas en el bosque, quita la maleza del terreno y usa su hoja afilada como un arma. La leña es el principal combustible de la zona y constituye

³² La alta mortalidad infantil afectó al artista profundamente, lo que se hizo visible en este mural y posteriormente en uno de los cuentos del libro *Selva de hombres* (Cerezo, 1977) y en otros murales en Latinoamérica.

uno de los productos básicos de las familias rurales. Ambas ofrendas representan lo poco que poseen los campesinos de San Martín y son símbolos del trabajo duro de la chacra. Su representación es una referencia al pasaje bíblico sobre la viuda pobre que echó lo poco que tenía en el cofre de las ofrendas (Marcos 12:41-44). Como ella, los hombres del pueblo de Juanjui entregan la ofrenda ejemplar de la doctrina de Cristo: despojarse de todo para hacer una nueva alianza con el creador. Esta actitud de entrega es la misma que exalta la doctrina social de la Iglesia y es la metáfora de la renovación eclesial luego del Concilio Vaticano II.

Queda más clara la alusión a una nueva alianza en los nuevos tiempos de la Iglesia cuando se concluye que el acto de ofrendar repara simbólicamente el rechazo al creador en la escena *“La torre de Babel”*. En ella el hombre sentado frente a la torre levanta la palma, ignorando el ofrecimiento de Dios, mientras que en la última escena los campesinos se acercan a él con ofrecimientos. Este antagonismo entre ambas escenas se ve resaltado por la simetría de la ubicación de los haces de luz celeste que intersecan las manos de Dios y los hombres en cada una de ellas.

La representación de los hombres de la chacra está cargada de contenido simbólico asociado a la realidad social, religiosa y política del departamento. Como se ha dicho ya, los campesinos se constituyeron en importantes actores políticos del movimiento popular en San Martín durante la segunda mitad de la década de 1970. Así lo demuestran las movilizaciones lideradas por el FASMA durante la época en que los proyectos agropecuarios transformaron la vida rural en San Martín. Es así que Cerezo era consciente del importante rol que cumplían los hombres del campo y es por ello que los pinta con admiración, colocándolos en una posición ejemplar.

La particular perspectiva de los sacerdotes claretianos sobre la importancia del Concilio Vaticano II y sus consecuencias en Medellín y Puebla para la renovación pastoral, se caracterizó por la temprana participación en los

levantamientos populares³³. De esta manera, el mural de Juanjui evidencia dicha relación, así como el clima de reconocimiento, denuncia y organización de un pueblo, importantes condiciones para el levantamiento popular de 1979 liderado por Maximino Cerezo.

Así, el detalle del campesino que, erguido, entrega el machete, alude al panorama de resistencia eclesial y política. Es claro que su protagonismo en la última escena del mural es un reflejo de su época, e incluso un anticipo de la fuerza que las luchas reivindicativas del campesinado sanmartinense tuvieron hasta inicios de la década de 1980. La firmeza de la ofrenda del machete se hace patente en la postura del cuerpo del campesino, en sus robustas manos y pies, así como en su anatomía marcada por el trabajo del campo. Él se aleja de la pasividad pintada al lado izquierdo, aunque uno de sus pies se mantiene en la sombra de la mujer en llanto, para movilizarse hacia Dios, quien recibe su trabajo, su pobreza y sus luchas, lo que convierte a esta imagen en un símbolo que alienta a la acción.

Todo lo dicho sobre la escena *“El pueblo de Juanjui”* refleja uno de los principios más importantes de la transformación eclesial: “la opción preferencial por el pobre”³⁴. Si bien este principio priorizaba la atención de las necesidades espirituales y sociales de las poblaciones que clamaban justicia, es importante para comprender el mural que el pobre, según la doctrina social de la Iglesia, era mucho más que un sujeto en condiciones dramáticas, era el reflejo de Cristo y por ende de la vía de salvación, al exaltarlo como modelo de austeridad y lucha³⁵.

33 Entre 1971 a 1975, apenas unos años de su llegada, los sacerdotes claretianos participaron del lado de la organización popular en la lucha magisterial e incluso en la invasión del barrio de La Merced. Entre estos acontecimientos quedó el antecedente en el que un misionero, elegido en asamblea popular ocupó un cargo directivo en el comité de lucha de Saposa, antes de que Cerezo fue el presidente del comité de lucha de Juanjui.

34 Para más información revisar el capítulo II, apartado 2.1

35 Este principio se inspiró en la palabra de Jesús, en su vida desapegada de los bienes y sus múltiples parábolas. Como ejemplo está su reproche a los ricos, llamándolos a abandonar sus riquezas para seguir el camino de fe. O en citas como la de Marcos 10:25 en la que dice: “Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja, que el que un rico entre en el reino de Dios.”

Así, el círculo salvífico, representado por todas las escenas del mural, inicia y culmina con la representación de Juanjui. La primera escena es una descripción del paisaje local que materializa al paraíso. La última escena es un acto de denuncia y un discurso profético sobre una salvación ofrecida principalmente al pobre y olvidado. En la selva de hombres que reciben la salvación, está el germen de un pensamiento y una práctica cristiana que diferenció a su autor, quien reconoció las consecuencias de la antigua evangelización de raíces coloniales, alienante (Martínez, 2005, p.62) y ejercida a espaldas de su contexto, lo que lo llevó a entregarse al arte político-religioso en Latinoamérica.

CAPÍTULO V

EL MURAL DE TARAPOTO: VIACRUCIS, 1987

5.1 Antecedentes

Luego del mural de Juanjui, Maximino Cerezo viajó por algunos países de Latinoamérica, durante la década de 1980, en los que la violencia, la crisis, y la participación política de la Iglesia llegaron a su punto más alto. En este proceso maduró su discurso artístico, religioso y político, el que luego manifestó a su regreso a San Martín cuando elaboró el mural de Tarapoto, en 1987.

Durante los primeros años de esta década Cerezo fue parte de la iglesia revolucionaria vinculada con la victoria de las fuerzas sandinistas insurgentes y su junta de gobierno transitorio en Nicaragua, la que sostenía constantes conflictos con la derecha y con los intereses internacionales que representaba. En este país los enfrentamientos, la represión y la crisis les costaron la vida a miembros de la Iglesia, lo que provocó que el artista tenga una postura más comprometida con la lucha social y abiertamente enfrentada al “imperialismo internacional del dinero”³⁶, personificado por las políticas económicas de Estados Unidos. Esto se vio reflejado, posteriormente, en la vasta obra gráfica del Taller de Materiales para la Evangelización que Cerezo dirigió en Panamá desde 1983, centrada en la denuncia de las injusticias políticas, económicas y culturales en América Latina.

Así, los murales pintados en esta época se alimentaron de las experiencias del artista durante los años en los que su actividad y su discurso se hicieron confrontacionales. Si bien su estilo se transformó, su obra mural conservó características del mural pintado en Juanjui. Es así que los grandes protagonistas siguieron siendo: Jesús, el pueblo en pie lucha y el paisaje local.

En el Mural de São Félix do Araguaia, titulado *Conquista de la tierra acaparada* pintado en Brasil, en 1977, Cristo resucitado guía a la comunidad

36 Esta es la forma como el Mensaje de 18 obispos del tercer mundo denominó a las fuerzas internacionales que contribuyen a sostener un régimen político-económico de explotación a fin de salvaguardar sus intereses.

organizada que carga la cruz. En esta obra se mantiene características del mural de Juanjui, como los machetes que cargan tres campesinos en la cintura, el paisaje del pueblo y las formas facetadas que componen haces de luz y color. De igual manera, las manos y pies sobredimensionadas también son herencia de dicha obra mural, los que a su vez son parte de la influencia de su maestro Manuel López Villaseñor. Sin embargo, a partir del mural de Brasil manos y pies crecen aún más, asemejándose al trabajo muralista mexicano, así como la obra de los artistas ecuatorianos Oswaldo Guayasamín y Eduardo Kingman.



Ilustración Nº 30. Mural *Conquista de la tierra acaparada*, 8 x 3 m. São Félix do Araguaia, Brasil, 1977 (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

En esta obra, el artista vuelve a resaltar la condición del pueblo, haciendo énfasis en su diversidad étnica, mostrándolos como protagonistas de la acción. Ellos, guiados por Cristo resucitado, cargan la cruz desde el campo apacible de la izquierda hacia el cerco de alambres de púas de la derecha, que caracteriza a las haciendas de aquella zona (Martínez, 2005, p.69). De esta manera, las diferencias culturales, de género y de edad componen la colectividad que participa activamente en su liberación. Esta preocupación por crear arte sacro que refleje la realidad que lo circunde también se manifestó en el mural del Chocó, al norte de Colombia, pintado en 1984. Allí representó cristos afroamericanos rodeados del pueblo negro e indígena.

Si bien su actividad lo lleva por muchos países, entre el mural de Juanjui y el de Tarapoto, Cerezo mantuvo conexión con la realidad peruana. Por un lado, sostuvo comunicación con los sacerdotes claretianos de la misión de Juanjui, así

como con miembros del grupo de jóvenes Claret que dirigió por mucho tiempo. Por otro lado, el artista empezó a colaborar con las producciones editoriales del Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía (CETA) de Iquitos, dirigido por el sacerdote Joaquín García con quien inició una estrecha amistad.

Para el CETA Maximino Cerezo realizó viñetas, diseños, portadas y demás trabajo gráfico. Entre las obras de estos años merece una mención especial la historieta *El Buchisapillo*, la cual giraba en torno a un campesino ribereño y la exposición de la realidad de la Amazonía desde una perspectiva crítica. Esto constituye información relevante ya que muestra que la reflexión sobre la situación de la selva peruana será parte de sus preocupaciones sobre Latinoamérica, lo que se verá reflejado en el mural de Tarapoto.

5.1.1. Serie de grabados de 1984

El antecedente más importante para el mural de Tarapoto fue una de las series de grabados hechos en Colón, provincia de Panamá, en 1984, en el Taller de Materiales para la Evangelización. En estas litografías Cerezo adaptó las clásicas descripciones de las catorce estaciones del viacrucis a la multiethnicidad latinoamericana.

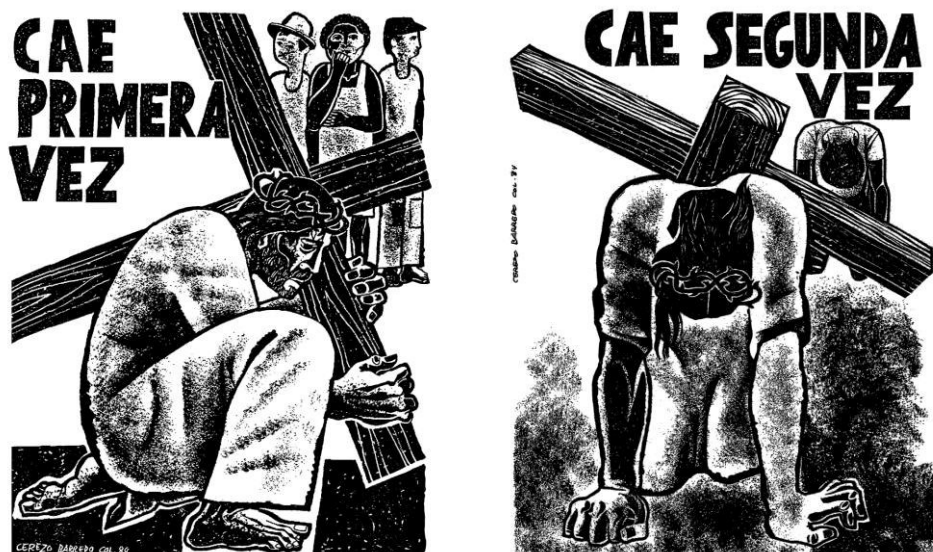


Ilustración N° 31. Primera y segunda caída, serie de litografías de Panamá, 1984
(Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

La litografía no era una técnica nueva para el artista; se inició en esta temprana edad, antes de sus estudios en Madrid, cuando trabajó en un taller que, a decir de Cerezo, lo dejó "impresionado por los secretos de las artes gráficas, por los robustos mecanismos de los viejos Heidelberg y por el penetrante olor a tinta fresca" (Citado en Martínez, 2005, 50). El misionero trabajó el grabado con mayor plasticidad al intensificar el uso de las líneas curvas, lo que acentuó el delineado grueso de sus imágenes. Por otro lado, sus paisajes se hicieron gradualmente más descriptivos, evidenciando la entrega del artista a la observación del entorno natural.

En el viacrucis de Panamá Cerezo Barredo logró imágenes cargadas de dramatismo a través del trabajo de sombras en las que dejó en evidencia la textura de la piedra. Dichas sombras dan volumen a los cuerpos y resumen el entorno de cada estación. Por otro lado, también hizo uso de áreas de color más sólidos, los que suelen concentrarse en los rostros, manos y pies de Cristo, describiendo la tensión de sus músculos y el agotamiento físico al que es sometido.

En cada escena Jesús atraviesa su martirio reflejando la pobreza, la violencia y la injusticia vistas de cerca por el artista. Cada estación es una denuncia y una confrontación al hacer una crítica directa a la corrupción, la opresión sobre minorías étnicas, la violación de derechos humanos y a las desigualdades socio-económicas. Estos grabados fueron la base compositiva y narrativa para el *Viacrucis* de Tarapoto.

5.2 La iglesia de Tarapoto

El templo de la ciudad de Tarapoto, conocido como la iglesia matriz o "El triunfo de la Santa Cruz de los Motilones", ubicado en la plaza mayor, se inauguró en 1971. Diseñado por Félix Fernández, su construcción fue dirigida por los padres pasionistas Tomás Aizpuru y José Odriozola, con la colaboración de

Maximino Cerezo para decorar el presbiterio (Orbe, 1988, p.65). Con una planta octogonal irregular, el ingreso se encuentra en el lado contiguo a la fachada principal, cerrado por dos portones grandes. La fachada luce el revestimiento de piedra en la parte baja mientras el frontón exhibe vitrales geométricos; tanto el campanario como la Cruz, exentos, completan el conjunto.



Ilustración N° 32. Fachada de la iglesia matriz de Tarapoto
(Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

El presbiterio tenía un revestimiento de ladrillo caravista, y el espacio estaba decorado con plantas ornamentales. A la izquierda flanqueaba una gran cruz de fierro de brazos irregulares en la que sobresalían cerca de su vértice cuatro formas redondeadas. El altar de piedra presentaba decoración abstracta, similar al del ambón y de la pila bautismal, los que también fueron tallados en piedra. Por su parte, el sagrario constituía una de las piezas más enigmáticas del templo. Dispuesto como un sol, el sagrario de metal tenía una profusa decoración de ocho rayos entre las cuales el artista dispuso elementos geométricos insertados en rayos menores. La puerta del sagrario está decorada con una cruz roja alrededor de la cual se presenta al Tetramorfo: águila, ángel, toro y león

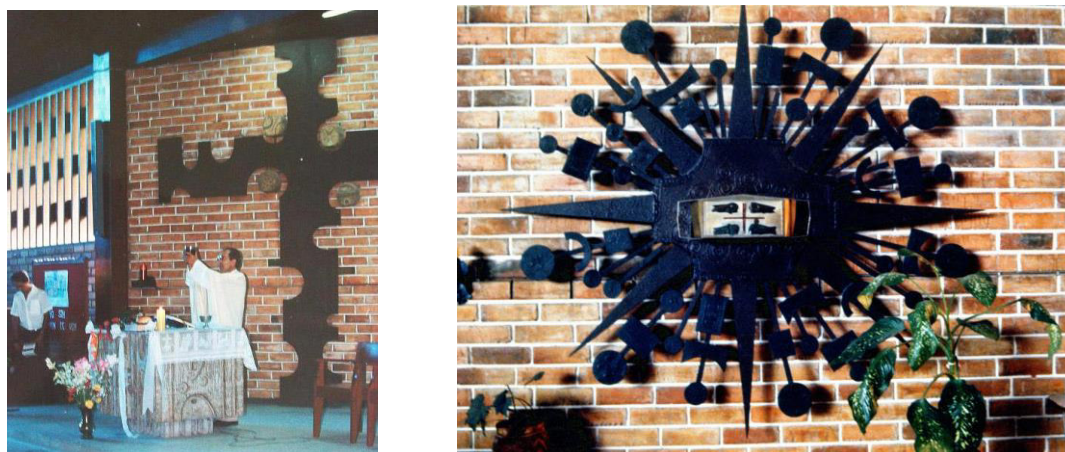


Ilustración N° 33. La cruz y el sagrario en el presbiterio de la iglesia matriz de Tarapoto
(Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

En 1987, Cerezo intervino por segunda oportunidad en el templo. Pintó los paneles escalonados de la pared ubicada a la derecha del ingreso. En ella representó el viacrucis, identificándolo con el sufrimiento del pueblo de San Martín durante los años de violencia, tema desarrollado en el siguiente subcapítulo.

Gracias a la madera, el ladrillo, las plantas, la piedra, sumadas al mural de Cerezo, fueron sintetizados el paisaje y la historia sanmartinense de aquellos años. El estilo de la iglesia fue el resultado de una unidad artística capaz de transmitir la historia reciente del catolicismo en San Martín y el agitado contexto político-social. Desafortunadamente, el presbiterio fue modificado: la cruz removida, el ambón, la pila y el altar reemplazados y el sagrario sufrió un drástico cambio al perder la decoración que se desplegaba entre los rayos principales, así como su color original al ser pintado de dorado. A ello se sumó el repinte del mural, en el 2010 y el reemplazo de los grandes portones de madera por otros de metal en el 2016.



Ilustración N° 34. Vista lateral del mural *Viacrucis*, tomada desde el último panel. Foto: Clara Rodríguez, 2009

5.3 Análisis general del mural

El *Viacrucis* se pintó en 1987 en la iglesia El Triunfo de la Santa Cruz de los Motilones, y fue hasta ese momento la obra más ambiciosa de la carrera del autor³⁷. El mural está compuesto por seis paneles escalonados de 5.8 metros de largo por tres de alto, ubicados a la derecha de la entrada principal, cubriendo un área de 203 metros cuadrados. Esta superficie pintada es mayor que la de los murales: *Conquista de la tierra acaparada*, Brasil (1977) e *Historia de la Salvación*, Juanjui (1975), respectivamente. Para esta obra el artista preparó la pared con una base de mortero de arena y cemento, e hizo uso de pintura acrílica para describir parte del viacrucis tradicional adaptado a la realidad del local.

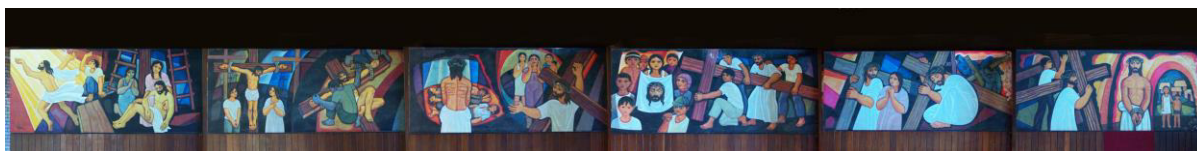


Ilustración N° 35. Vista panorámica del mural. Foto anterior a repinte, Clara Rodríguez, 2009

³⁷ En 1992 realiza el mural de Iquitos, que, según la lista de murales compilada por Martínez (2005, pp.45-90), es el de mayor envergadura realizado por Cerezo en América Latina.

El viacrucis, representado en catorce pasajes conocidos como estaciones, simboliza los momentos más trascendentes de la pasión y muerte de Cristo, los que fueron recogidos por el Vaticano para su representación en el mundo. El recorrido de la pasión que inspiró el mural se mantiene vigente hasta hoy, a excepción de los años 1991 y 1992 en los que Juan Pablo II propuso un viacrucis bíblico (Arias, 1991). De esta manera, las estaciones del viacrucis tradicional son las siguientes.

1. Primera estación: Jesús es condenado a muerte.
2. Segunda estación: Jesús carga la cruz.
3. Tercera estación: primera caída de Jesús.
4. Cuarta estación: Jesús encuentra a su madre María.
5. Quinta estación: Simón el Cirineo ayuda a Jesús a llevar la cruz.
6. Sexta estación: Verónica limpia el rostro de Jesús.
7. Séptima estación: segunda caída de Jesús.
8. Octava estación: Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén.
9. Novena estación: tercera caída de Jesús.
10. Décima estación: Jesús es despojado de sus vestiduras.
11. Undécima estación: Jesús es clavado en la cruz.
12. Duodécima estación: Jesús muere en la cruz.
13. Decimotercera estación: Jesús es descendido de la cruz y puesto en brazos de María, su madre.
14. Decimocuarta estación: Jesús es sepultado.

De las estaciones expuestas, Maximino Cerezo se tomó la libertad de no incluir las siguientes: la séptima, la decimotercera y la decimocuarta estación. Asimismo, se atribuyó la licencia de incluir la resurrección de Cristo, por lo que pintó un total de doce pasajes. De esta manera, las escenas pintadas en el templo de Tarapoto se inspiraron en las siguientes estaciones:

1. Primera estación: Jesús es condenado a muerte.
2. Segunda estación: Jesús carga la cruz.
3. Tercera estación: primera caída de Jesús.
4. Cuarta Estación: Jesús encuentra a su madre María.
5. Quinta estación: Simón el Cirineo ayuda a Jesús a llevar la cruz.
6. Sexta estación: Verónica limpia el rostro de Jesús.
7. Octava estación: Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén.
8. Décima estación: Jesús es despojado de sus vestiduras.
9. Undécima estación: Jesús es clavado en la cruz.
10. Duodécima estación: Jesús muere en la cruz.
11. Decimotercera estación: Jesús es descendido de la cruz y puesto en brazos de María.
12. Resurrección de Jesús

Este recorrido de la pasión está trabajado sobre un fondo compuesto por áreas facetadas de colores primarios, en diferentes tonos, sumados al verde y al negro, siendo este último el encargado de vincular cada escena. La composición cromática es equilibrada gracias a la repetitiva presencia de la túnica blanca de Jesús, por lo general representado en primer plano. Este conjunto de colores y su disposición en el mural se asemejan al vitral del templo, ubicado en la fachada, asociación que no resulta lejana si se recuerda la influencia del arte vitral en el mural de Juanjui³⁸.

38 Para comprender la influencia del vitral en la obra de Cerezo ver el capítulo IV, apartado 4.3

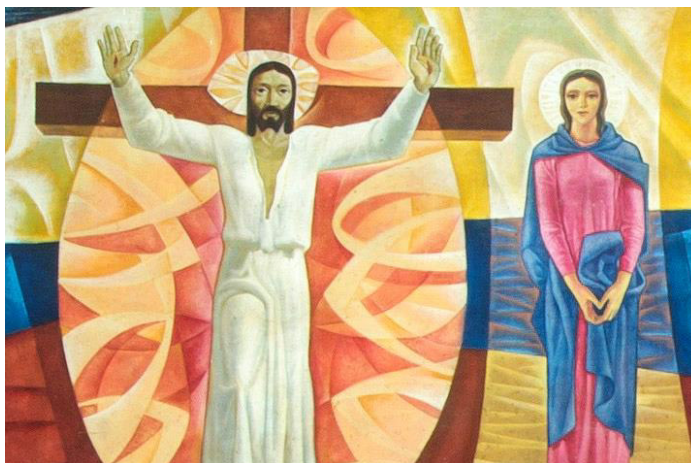


Ilustración N° 36. Formas facetadas y trabajo de volúmenes en el mural de Juanjui. Foto: Clara Rodríguez, 2009

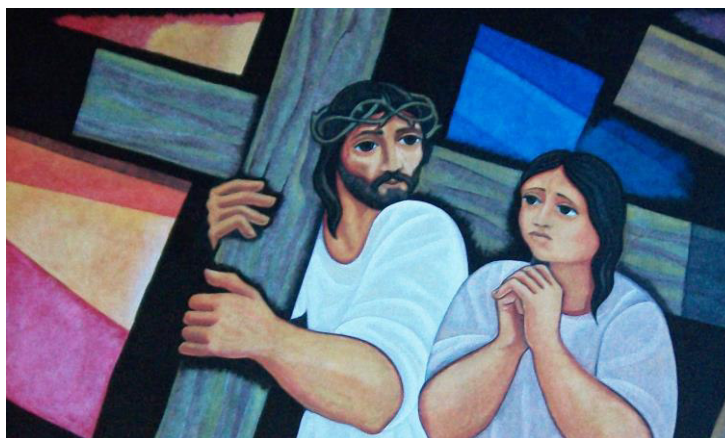


Ilustración N° 37. Formas facetadas y trabajo de volúmenes en el mural de Tarapoto. Foto: Clara Rodríguez, 2009

En la obra también destaca el uso de un delineado grueso negro que dibuja a casi todos los elementos de la composición, razón por la cual pierde la característica escultórica de sus volúmenes y se presentan más planos. Por otro lado, si recordamos el mosaico de Filipinas, experiencia que le llevó a alejarse del arte, o el mural de Juanjui, en el que descubrió la potencialidad de un arte sacro contextualizado, veremos que al tiempo que su compromiso con la doctrina social de la Iglesia se hizo más firme, su obra adquirió más movimiento, alejándolo del hieratismo gracias a las líneas curvas, a las formas redondeadas y a la representación de personas en plena acción. Bondadoso hasta en el drama, con

amable redondez, así como con texturas y volúmenes suaves, la obra de Cerezo, en cierta medida, recuerda a la de Diego Rivera.

El artista sobredimensiona pies y manos que responden a la representación simbólica de la fuerza y trabajo del campesino. Como se ha dicho, esta característica había tomado importancia desde la última escena del mural de Juanjui y adquiere protagonismo en el mural *Conquista de la tierra acaparada* (Brasil); sin embargo, este detalle también se encuentra en la obra de artistas latinoamericanos como Guayasamín, desarrollada años antes al mural. Por otro lado, la figura de Jesús varía en tamaño y proporciones entre cada escena. Su rostro, músculos y dimensiones, respecto a la Virgen, revelan el desacierto del artista al enfrentarse al mural más grande de su carrera hasta ese momento.

Las características formales mencionadas se desarrollan dentro de una iconografía alejada de las imágenes religiosas tradicionales. La túnica, la cruz, la corona de espinas, así como su presencia repetitiva permiten reconocer a Cristo, mientras la Virgen es identificada en seis estaciones sólo por el contexto narrativo de las escenas. Ninguno presenta la aureola que, usualmente, distingue su cualidad divina.

Las once estaciones tradicionales y el pasaje final de la resurrección se alejan del historicismo y de la exaltación de los dogmas con las que suelen ser representados, y es por ello que envuelve nuevos significados. Más allá de exponer el sacrificio de Jesús como acto de entrega o de aludir al perdón de los pecados de la humanidad, Cerezo denunció la violencia en San Martín y dejó un mensaje de esperanza a través del triunfo del hijo de Dios.

La actualización de este viacrucis a los conflictos sociales en San Martín demandaba la representación de la diversidad étnica local, como lo había realizado con la serie de grabados de Panamá. De esta manera, Jesús y su madre tienen el tipo físico de los campesinos mestizos de la zona.

Una vez más el artista se reveló ante el eurocentrismo del arte sacro a través de la adaptación de personajes e historias de la tradición católica a la realidad

latinoamericana. Así, María, Jesús, Simón el Cirineo y la Verónica son en realidad diferentes personajes de aquellos que los inspiran, pues su rol principal es aludir al pueblo cristiano del presente al tiempo que interpretan virtudes universales del pueblo católico, como el amor, la entrega, la compasión y la fe.

Estas especiales cualidades del *Viacrucis* están claramente relacionadas con la doctrina social de la Iglesia. A diferencia del mural de Juanjui, en esta obra el artista ya había asumido su postura eclesial, trasladándola a la práctica artística y religiosa en diferentes contextos de intensos conflictos sociales. Ya no hay dudas en él sobre el importante papel del arte en la construcción de un mundo justo. Desde las paredes del templo de Tarapoto, Cerezo denuncia la pobreza, la indolencia, la tortura y la muerte.

Como ya se ha comentado, durante la segunda mitad de la década de 1980 el desabastecimiento de productos y servicios, el narcotráfico, el terrorismo y la violencia se habían agudizado, al tiempo que grupos de izquierda radical dominaban la cúpula del movimiento popular del departamento. El año en que Cerezo pintó el mural, el MRTA iniciaba, oficialmente, su lucha armada; así nacía una nueva etapa en la historia regional en la que todos los conflictos mencionados llegaron a su punto más alto. De esta manera, Cerezo sumó sus reflexiones sobre el contexto en el departamento a su experiencia reciente con los problemas de países hermanos.

Es importante recordar que la segunda mitad de la década de 1980 también corresponde a la llamada “restauración de la Iglesia” (Dussel, 1992, p.381), momento en el cual el Vaticano promueve el retroceso de las teologías y prácticas nacidas como consecuencia del Concilio Vaticano II. Estas tensiones se hicieron patentes en la III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano en Puebla.

En el contexto del departamento de San Martín, dichas tensiones tienen un matiz distinto. La llamada del Vaticano hacia la neutralidad coincidió con la postura de la prelatura de Moyobamba. Esto le permitió actuar como mediador entre el

Estado y el movimiento popular, en el que el MRTA ya se había infiltrado³⁹. De esta manera, la renovación eclesial en San Martín se orientó al llamado a la paz, el mismo que se evidencia en el *Viacrucis*.

5.4 Las estaciones y el contexto

En este subcapítulo se describen los aspectos formales, iconográficos y contextuales de cada estación. Para realizar la primera parte del análisis se establecen comparaciones con las litografías de Panamá, ya que esta serie sirvió de inspiración para componerlas. Por esta misma razón, los nombres que se emplearán para el mural de Tarapoto responden a los empleados por Cerezo en dichos grabados, a excepción de la segunda, la quinta y sexta estación cuya composición difiere; por ello se han designado nombres que están acorde con el contenido temático de la imagen.

5.4.1. Primer panel: *Condenado a muerte y Jesús carga la cruz*

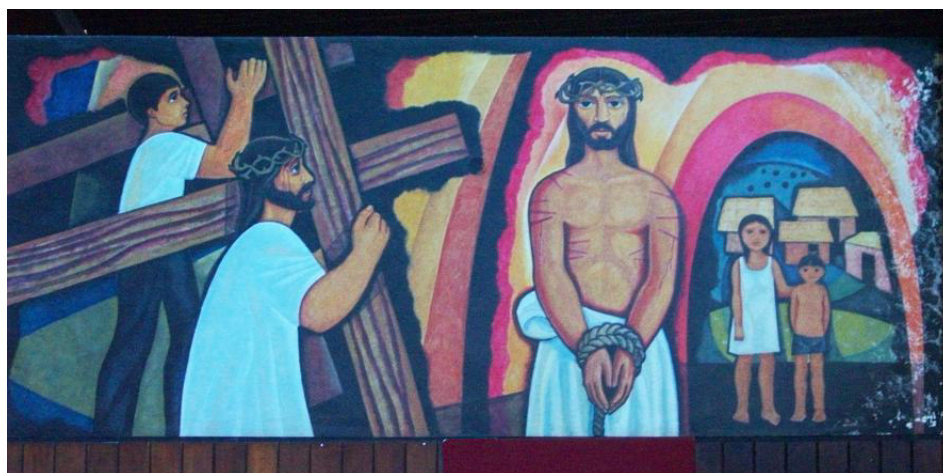


Ilustración N° 38. De derecha a izquierda: primera y segunda estación del mural Viacrucis - Foto anterior al repinte, Clara Rodríguez, 2009

La primera estación, Condenado a muerte, ocupa la mitad izquierda del panel. En el primer plano Jesús se encuentra de pie en posición frontal y mira al

³⁹ Lo dicho llevó a la creación de la Oficina Prelatural de Acción Social (OPASM) en 1988, dedicada a difundir la versión moderada de la doctrina social de la Iglesia al tiempo que ejercía la defensa de derechos humanos.

espectador con las manos atadas. Su cuerpo y rostro revelan heridas producto de los azotes y de la corona de espinas. A la derecha, en segundo plano, está de pie una niña de vestido blanco y un niño más pequeño, ambos descalzos y en posición frontal, bajo un arco compuesto por colores magenta, naranja y amarillo. En tercer plano se observan casas carentes de ventanas sobre colinas que recuerdan el Paraíso del mural de Juanjui.

Esta es una de las estaciones que reproduce casi toda la composición del correspondiente grabado de Panamá: Jesús está a la derecha de dos niños que se encuentran bajo un arco y delante de un paisaje, el que es rural en el caso del mural y urbano en el caso del grabado. Sin embargo, salta a la vista que el mural carece del dramatismo de la litografía. Las texturas, los colores cálidos y las líneas curvas reducen la carga expresiva de la tragedia.

Algunas otras características que diferencian al mural de la litografía son aquellas que nos revelan una de las intenciones más importantes del artista. Jesús no es afroamericano y los niños poseen los rasgos del poblador rural mestizo que Cerezo conoció en Juanjui. Sus rostros redondos, cabellos lacios y piel cobriza representan a la comunidad autóctona que por muchos años vivió de la agricultura. De igual forma, el paisaje y las casas pertenecen al entorno rural de San Martín que tanto cautivó al artista.

Estas características también desentonan con la manera en que se suele representarse la primera estación del Viacrucis. Tradicionalmente, el tema de esta estación describe el momento en que Pilato, luego de interpelar a Jesús, lo presenta a la multitud a la que ofrece liberarlo, a lo que la multitud responde reclamando su crucifixión. Es en este momento en el cual Cristo es condenado a morir en la cruz (Oficina de las celebraciones litúrgicas del sumo pontífice, s.f.). Sin embargo, Cerezo resalta solo un importante aspecto de esta escena: el inocente condenado.

La frontalidad, la descripción de sus heridas y la actitud pasiva de Cristo simboliza la frase dicha por Pilatos: “Aquí está el hombre” (Juan 19:5). Es decir,

Cerezo lo presenta como aquel que va a ser sacrificado a pesar de su inocencia. De igual manera, la disposición frontal de los niños, su pobreza y vulnerabilidad, encarnan la metáfora de los inocentes de hoy que también son condenados al sufrimiento que se describe en las siguientes estaciones. El símil que Cerezo hace entre Jesús y la niñez sanmartinense nos indica que este recorrido de padecimientos lo hará tanto Cristo como el pueblo de San Martín.

Los niños del mural revelan su desamparo a través de sus pies descalzos y su expresión de tristeza. Con esto, Cerezo alude al contexto económico y político del departamento a dos años de haberse iniciado el gobierno de Alan García en 1987. Durante este tiempo el sur de San Martín era una de las zonas cocaleras más importantes del país. Como se ha mencionado, el narcotráfico se extendió entre la población campesina de zonas alejadas, quienes vivían endeudados con el Estado gracias a los proyectos agropecuarios.

Esta realidad también era conocida por la Iglesia, que sumó a sus preocupaciones por el desarrollo social de los pueblos del departamento, la violencia originada por el narcotráfico y el inicio de las actividades del MRTA. Lo dicho permite interpretar que Cristo es una manera de representar el sufrimiento de los niños a la derecha. En él se describe la condena de la pobreza y la violencia que les rodea. Por lo que el primer panel sirve para presentar que la lectura semántica de la obra en la que le hijo de Dios es a la vez el pueblo de San Martín.



Ilustración N° 39. De derecha a izquierda: primera y segunda estación, serie de litografías de Panamá, 1984 (Archivo fotográfico de Clara María Rodríguez)

La segunda estación, *Jesús carga la cruz*, ocupa la mitad izquierda del primer panel. En ella se observa, en el primer plano, a Cristo con la cruz sobre su hombro izquierdo; en el segundo plano, un joven hace lo mismo. En el tercer plano Cerezo, dispuso un fondo abstracto de grandes áreas de color entre los que destacan el azul y el verde.

Aquí nuevamente el artista se inspira en la composición del grabado de Panamá aunque las diferencias son mayores. Los personajes se muestran en estricto perfil, haciendo una composición casi esquemática. Los volúmenes de los rostros, brazos y los pliegues de las vestiduras están menos descritos que en el grabado y toda la escena carece de movimiento. De esta simplificación del grabado resulta una imagen con escaso detalle.

Tradicionalmente esta escena da inicio a la procesión hacia el calvario. Corresponde al momento en que colocan sobre Cristo la cruz en que será crucificado e inicia su dolorosa peregrinación. Sin embargo, en el mural, Cristo no asume solo su destino, el personaje a su lado también carga la cruz con una expresión serena y una actitud de aceptación. Si bien esto es una referencia al padecimiento social del departamento, es también una representación de la frase de Jesús antes de ser apresado, descrita en Mateo 14:24 “El que quiera seguirme, que renuncie a sí mismo, cargue con su cruz y me siga. Pues el que quiera

asegurar su vida la perderá, pero el que sacrifique su vida por causa mía, la hallará”.

Así, Cerezo refleja el llamado que hicieron las dos últimas conferencias episcopales latinoamericanas en Medellín y Puebla a la aceptación de las difíciles condiciones sociales de Latinoamérica como primer paso para enfrentarse a ellas. Este es el equivalente moderno del llamado bíblico de Cristo a sus apóstoles, exhortándolos a la valentía y a llevar su cruz junto a él. Es esta la razón por la que tanto Jesús como su acompañante no siguen la orientación del mural de derecha a izquierda, si no que avanzan hacia los inocentes condenados de la primera estación, fijando su mirada en ellos.

5.4.2. Segundo panel: *Cae primera vez - Encuentra a su madre*



Ilustración N° 40. De derecha a izquierda: tercera y cuarta estación del mural Viacrucis - Foto anterior al repinte, Clara Rodríguez, 2009

La tercera estación *Cae primera vez* ocupa la mitad derecha del panel. En primer plano se ve a Jesús de cuclillas con la cruz sobre su hombro derecho. En su rostro aún corre la sangre de las heridas provocadas por la corona de espinas. En la esquina superior derecha de este panel, en el segundo plano, Cerezo pintó a una mujer en la misma posición de Cristo. Realizada en tonos azules, tiene una expresión de pesar, carga una cruz que tiene en uno de sus extremos el orificio sangrante de una herida de bala. En el tercer plano, un hombre muerto, también

pintado en tonos azules, exhibe heridas de balas en el pecho y está tendido sobre una tercera cruz.

En el rostro de Cristo y pliegues de sus vestiduras se evidencia el minucioso trabajo de volúmenes que Cerezo realiza con sutiles contrastes de diferentes colores. Las texturas de la tela, la piel, el cabello e incluso la tela son suaves, lo que se complementa con la paleta de colores y las líneas curvas. Estas son características de todo el mural aunque parecen estar mucho mejor trabajados en esta estación.

Esta escena tiene importantes diferencias con la composición del grabado de Panamá. Si bien Jesús tiene una postura similar, su silueta es mucho más redondeada y su imagen parece captar el momento en el que se ha detenido por completo. Su expresión de congoja es serena, por lo que no posee la misma intensidad dramática del grabado. Por otro lado, en la esquina superior izquierda de la imagen reemplazó al conjunto de personas de pie con rostro preocupado por la dramática escena en la que un hombre aparece asesinado.



Ilustración N° 41. Detalle de la tercera estación *Cae primera vez* - Foto anterior al repinte, Clara Rodríguez, 2009

Tradicionalmente, la primera caída es uno de los momentos de mayor debilidad de Cristo en su camino hacia el Gólgota, en el que su condición humana se hace patente y en el que se enfatiza la humillación por la que atravesó. El peso

de la cruz quebró sus fuerzas físicas y demuestra su disposición a padecer su martirio.

A lo largo del camino de la pasión Jesús cae tres veces, sin embargo, Cerezo sólo representó una de esas caídas y es precisamente en ella en la que hizo una dramática alusión a la violencia que San Martín vivía por esos años debido a las acciones del MRTA, sin olvidar el panorama de horror vivido a nivel nacional por las acciones de Sendero Luminoso.

Cerezo ya había tenido referencias de los violentos conflictos sociales que se vivían en el departamento. Es importante recordar que él fue el líder del levantamiento de 1979⁴⁰. Por otro lado, y quizá aún más importante para la explicación de esta escena, es el enfrentamiento entre campesinos y fuerzas del Estado en 1982⁴¹. Si bien Cerezo ya había partido hacia Nicaragua, esto no le resta importancia a la posterior influencia que el relato de lo acontecido tuvo sobre el misionero, ya que él fue un precursor del compromiso total con las luchas de las organizaciones civiles, lo que alentó a la participación de sus hermanos misioneros en la mencionada toma de la carretera

Para comprender el impacto de la huelga es necesario hacer un recuento de lo sucedido. Ante la crisis del agro y el monopolio estatal de la compra y comercialización del maíz, la bien cuajada organización popular, liderada por el FASMA, tomó varias vías de transporte, siendo la más importante la toma de la carretera marginal en la parte sur del departamento hasta Juanjui (Durand, 2005, 58).

En esta lucha que enardeció a la población los sacerdotes claretianos de Juanjui tuvieron una participación activa en la que vivieron como un campesino más las frías noches en la intemperie y la fiesta colectiva de la “olla común”. Hasta que en la madrugada del 21 de marzo (Maskrey et al., 1991, p.207) el operativo policía llamado popcorn (Quevedo, Julio. Comunicación personal, el 24 de marzo

40 Para conocer detalles del levantamiento revisar el capítulo III apartado 3.1

41 Para conocer detalles de la huelga del maíz revisar el capítulo III apartado 3.2

de 2009), en alusión al maíz, atacaron los puntos en se tomó la carretera, provocando la muerte de 5 campesinos.

El asesinato del hombre del campo que luchaba por un motivo justo fue bastante lamentado entre los misioneros claretianos, lo que se hace patente en la publicación de 1983 del sacerdote Francisco Pastor (Pastor, 1983), uno de los fundadores de la misión junto a Cerezo. De esta manera, este acontecimiento no pasó desapercibido en la obra artística del autor, quien vivía conmovido y enfrentado por la situación social de Latinoamérica.

De esta manera, el hombre en el tercer plano es uno de los tantos muertos en medio de los conflictos sociales de la década de 1980 en San Martín. Puede aludir a uno de los muertos de 1982, como puede ser un ajusticiado por el terrorismo o el resultado de un ajuste de cuentas del narcotráfico.

De igual manera, la mujer a su lado sufre la violencia. En su cuerpo no hay rastro de heridas de balas, pero en su rostro se expresa una profunda desolación. Su cuerpo encogido, como el de Cristo y sus ojos cerrados, revelan su desamparo y agonía, sin embargo, sigue aferrada a la cruz, la que es al tiempo martirio y esperanza. Su imagen representa el sufrimiento de las madres e hijas de los asesinados o el de las mujeres violentadas.



Ilustración N° 42. De derecha a izquierda: Tercera y cuarta estación, serie de litografías de Panamá, 1984, (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

La cuarta estación *Encuentra a su madre*, ocupa la mitad izquierda del panel y describe el encuentro de Jesús con la Virgen María. En esta sección del mural Jesús carga la cruz, y mira a la Virgen a su derecha quien tiene las manos unidas en actitud de oración. El fondo es abstracto geométrico de colores azules, amarillos, rojos y magentas.

Como se ha señalado en el apartado anterior de este capítulo, la madre del salvador es una mujer más del pueblo sanmartinense, no posee aureola ni halos de luz que reflejen su gloria, solo su dolor encarnado en el rostro común de las mujeres del departamento.

En el recorrido tradicional del viacrucis, esta es una de las estaciones más emotivas. En ella se hace referencia al dolor de María como madre descrito en la profecía que le hizo Simeón: “Mira, este niño traerá a la gente de Israel caída o resurrección. Será una señal impugnada cuando se manifieste, mientras a ti misma una espada te atravesará el alma” (Lucas 2: 34-35). Sin embargo, como en el resto de las estaciones, esta escena posee una menor carga de dramatismo que en el grabado. De esta manera, Cerezo parece concentrarse menos en el sufrimiento de María como madre y más en la condición de la época, ya que le da

una mayor carga dramática a las estaciones en las que se describe el sufrimiento social, como en la escena que le antecede.

5.4.3. Tercer panel: *Simón ayuda a Jesús - El paño de la Verónica*



Ilustración N° 43. De derecha a izquierda: quinta y sexta estación del mural Viacrucis - Foto anterior al repinte, Clara Rodríguez, 2009

La quinta estación *Simón ayuda a Jesús* ocupa el lado derecho del panel y corresponde al momento en que Simón el Cirineo es obligado a ayudar a Cristo a cargar la cruz. Si embargo, en el mural de Tarapoto son tres hombres descalzos los que ayudan a Jesús a cargar el madero. El primero de ellos, ubicado en primer plano, está arrodillado, tiene los pies descalzos y mira al frente; mientras los otros dos, ubicados a los lados de Cristo, sostienen la cruz mientras intentan avanzar. El fondo está constituido por grandes áreas de color que forman cielo y colinas.

A diferencia del grabado de Panamá el gesto de los tres hombres es sereno. No se ve en sus rostros el pesar de haber sido obligados a cargar la cruz y tampoco hay en la imagen rastros de humillación o maltrato. Estos hombres llevan junto a Cristo la cruz que representa su pobreza y opresión, pero lo hacen en un caminar colectivo, padeciendo un mismo martirio.

Es así que en la composición de esta escena tiene más relevancia la influencia del mural de Sao Félix de 1977 que el grabado de Panamá, ya que la colectividad que lleva la cruz de junto a Cristo avanza con esperanza. Con esto,

Cerezo hace alusión tanto a la visión de comunidad que era promovida por la doctrina social de la Iglesia a través de la prelatura de Moyobamba, como al movimiento popular del departamento que tiene durante estos años grandes logros organizativos y altos niveles de legitimación. De esta manera, esta escena, más que denunciar la opresión, expresa la solidaridad del pueblo en momentos de crisis.



Ilustración N° 44. De derecha a izquierda: sexta y quinta estación, serie de litografías de Panamá, 1984 (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

La sexta estación *El paño de la Verónica* ocupa el lado izquierdo del panel. En ella se puede apreciar a un grupo de personas que rodean el paño blanco en el que se aprecia el rostro de Cristo. En el tratamiento de la población se destacó el cromatismo, aunque la volumetría obtuvo menos atención, por lo que se ven más planos y simples a comparación del privilegiado trabajo de la tela y el rostro de Jesús, los que constituyen los detalles más logrados en esta sección del mural.

Para pintar esta estación, Maximino Cerezo reinterpretó la tradición del viacrucis y pasó por alto el grabado de Panamá. Por un lado, tradicionalmente, esta escena narra un acto de compasión y caridad que refleja a Cristo en cuerpo y espíritu (Oficina de las celebraciones litúrgicas del sumo pontífice, s.f.). Verónica, testigo de la pasión, se apiada del sufrimiento de Jesús y en un acto de amor limpia su rostro. Por lo que la imagen que queda en el lienzo manifiesta la piedad y el amor al prójimo que promueve la doctrina. Por otro lado, el grabado describe el

momento en el que la mujer enjuga el rostro de Jesús y donde el protagonista es el dolor de las personas que le rodean.

En el mural de Tarapoto el artista desarrolló una reflexión sobre el rostro del hijo de Dios y la ubicuidad de su imagen en los hombres y las mujeres humildes del pueblo de San Martín, que representan al tiempo la diversidad cultural local y nacional. Así, se aprecia la pluralidad de herencias culturales que pueblan San Martín, en especial la ciudad de Tarapoto, la que concentró a descendientes afroamericanos, nativos amazónicos, andinos, asiáticos y al campesino mestizo, también pintado en la última escena del mural de Juanjui.

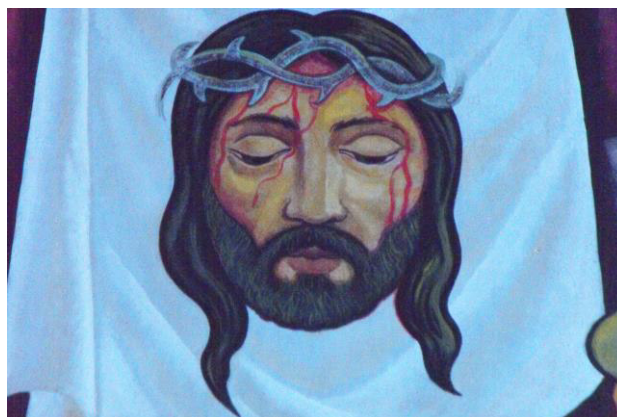


Ilustración N° 45. Detalle de la sexta estación El paño de la Verónica - Foto anterior al repinte, Clara Rodríguez, 2009

De esta manera los rostros del pueblo sanmartinense son todos y cada uno de ellos el rostro de Jesús, lo que responde al pensamiento de la doctrina social de la Iglesia que proclama que Dios se encarnó en los rostros sufrientes de Latinoamérica, en su multiculturalidad y en sus devociones populares.

5.4.4. Cuarto panel: *Jesús habla a las mujeres - Despojado*



Ilustración N° 46. De derecha a izquierda: octava y décima estación del mural Viacruzis - Foto anterior al repinte, Clara Rodríguez, 2009

La octava estación *Habla a las mujeres* ocupa el lado derecho del panel y en ella se aprecia en primer plano a Jesús cargando el madero mientras extiende sus brazos hacia un grupo de mujeres. La más próxima a él pone las manos sobre su rostro, detrás, una mujer de vestido blanco junta las manos a manera de plegaria y otra, de vestido azul, carga a un niño. Ellas se ubican en un plano distinto al de Cristo, remarcado por una forma oval compuesta por áreas colores.

Esta escena se inspira en el grabado de Panamá en el que Jesús, ubicado en una esquina, habla a las mujeres al fondo. Según la tradición del viacruzis, este se dirigió a ellas pidiéndoles que cesen su llanto y con estas palabras les recordó que el camino de la pasión llevaría al triunfo de la vida sobre la muerte: “Porque si así tratan al árbol verde, ¿qué harán con el seco?” (Lucas 23:31).

Cerezo pintó el momento en el que Cristo hace un llamado a la fe en medio de su padecimiento. Su cuerpo aún tiene vida y se refiere a sí mismo como un árbol verde, lleno de posibilidades de brotar. Resulta claro que dirige sus palabras a las mujeres de una tierra castigada por la crisis y la violencia con el propósito de que no pierdan la esperanza.

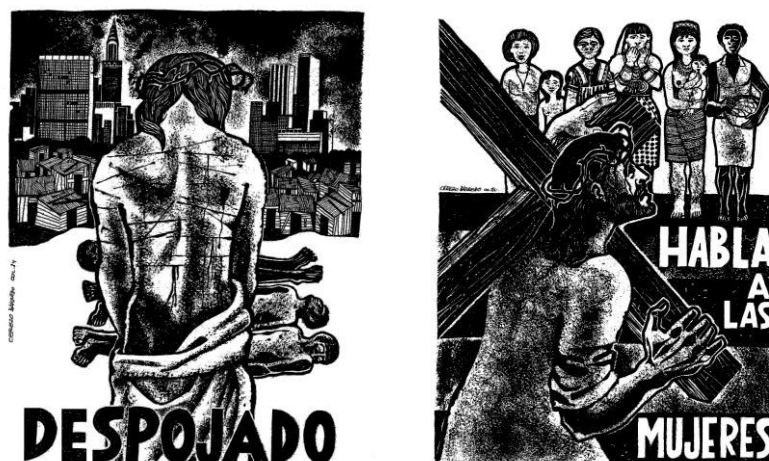


Ilustración N° 47. De derecha a izquierda: octava y décima estación, serie de litografías de Panamá, 1984 (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

La décima estación ocupa el lado izquierdo del cuarto panel y muestra la espalda de Cristo con grandes heridas. Frente a él se ubican cuatro personas muertas que evidencian orificios sangrantes en el pecho. Dos de ellos están amarrados por el cuello y uno por los pies. Gran parte de esta composición se inspiró en el grabado de Panamá.

Según el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (2011) la mandorla es el espacio que interseca el mundo espiritual y terrenal y simboliza “el sacrificio perpetuo que renueva la fuerza creadora (...)” (Cirlot 2011, p.303) Al estar Cristo tan identificado con el pueblo de San Martín, los ajusticiados son dignos de la mandorla que en el mural de Juanjui rodeaba al Salvador, con lo que alude a los inocentes sacrificados.

En esta estación suele representarse a los soldados romanos quitando las ropas a Jesús para luego echarlas a la suerte, sin embargo, Maximino Cerezo representa simbólicamente la humillación a Cristo a través de la alusión a conflictos sociales de la época. Recordemos que este mural fue el mismo año en que el MRTA inicia su lucha armada, luego de varios años de actividad política y formación militar. De esta manera, no es el Cristo histórico el que sufre el vía crucis de Cerezo, es más bien el Cristo vivo de la doctrina social de la Iglesia,

contemporáneo, encarnado en el pobre y el oprimido del pueblo de San Martín que sufre la violencia del narcotráfico, del MRTA y la violencia del Estado.

5.4.5. Quinto panel: Clavado en la cruz – Lo matan



Ilustración N° 48. De derecha a izquierda: décimo primera y décimo segunda estación del mural Viacrucis - Foto anterior al repinte, Clara Rodríguez, 2009

Este panel se compone de las estaciones décimo primera, *Lo matan*, y décimo segunda; *Clavado en la cruz*. En ella Jesús está sobre la cruz con las piernas cruzadas, los brazos extendidos y amarrados, mientras un hombre clava su palma derecha, acto replicado por otro sujeto parcialmente visualizado.

Esta composición difiere de la serie de grabados de Panamá, pues en esta la escena se desarrolla en varios planos en los que se aprecia a dos hombres atados a cruces, con evidentes heridas de bala, al tiempo que un tercer personaje con lentes oscuros y la apariencia de un juez, ordena al militar clavar las palmas de Jesús.

A comparación del grabado, la estación del mural de Tarapoto es simple. Carece de profundidad, minimiza elementos y no parece evidente la intención de denuncia. Esto puede responder a la necesidad de Cerezo por moderar su mensaje debido a los lineamientos de los pasionistas, cuya postura neutral se orientaban al llamado a la paz.



Ilustración N° 49. De derecha a izquierda: décimo primera y décimo segunda estación, serie de litografías de Panamá, 1984 (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

Al lado izquierdo del panel Cerezo pintó la décimo segunda estación: *Lo matan*, En ella Jesús yace crucificado, con las muñecas atadas al madero, las rodillas sangrantes y la herida en el costado. De pie, a la derecha, lo acompaña su madre quien cruza sus manos sobre el pecho, como signo de dolor; a la izquierda el hombre joven representa a Juan el Evangelista. En segundo plano se aprecian las cruces vacías de los ladrones y al fondo cuatro cruces pequeñas sobre colinas iluminadas por haces de luz azules y verde.

La sencilla composición se aleja de la representación del desenlace de la pasión y del cumplimiento de la misión de Cristo como hijo de Dios, de redimir a la humanidad. Hay más bien en la imagen una actitud contemplativa y alejada, distinta de la carga dramática del grabado de Panamá. Esto responde a que en la serie de dichos grabados la muerte de Cristo es el final del viacrucis y se desarrolla en dos estaciones que describen el descendimiento del cuerpo de Jesús y su colocación en el sepulcro. Sin embargo, en el mural de Tarapoto la muerte es el tránsito hacia la resurrección, la que se describe en la última escena.

5.4.6. Sexto panel: *Bajado de la cruz - Resurrección de Jesús*



Ilustración Nº 50. De derecha a izquierda: décimo tercera y última estación del mural Viacrucis - Foto anterior al repinte, Clara María Rodríguez, 2009

En el sexto y último panel del *Viacrucis* Cerezo pintó la decimotercera estación *Bajado de la cruz* y agrega la escena *Resurrección de Jesús* como última estación. La estación *Bajado de la cruz* se ubica al lado derecho del panel. En primer plano se observa a la Virgen que apoya el cuerpo de Cristo en sus piernas; mientras en el segundo plano, una mujer arrodillada mira la escena con expresión de congoja. Detrás, se aprecia parte del madero de la cruz y segmentos de las escaleras sobre un fondo azul y negro.

Nuevamente, uno de los detalles más logrados es el paño blanco sobre el regazo de Jesús, quien carece de la corona de espinas que lo acompañó en gran parte de recorrido. Sus heridas ya no sangran y la flacidez de su cuerpo se contrasta con la energía que desprende en la siguiente estación.

En el grabado de Panamá, esta escena expresa con dramatismo el dolor de la Virgen María a través del abrazo al cuerpo de su hijo. En dicha composición hay muy pocas coincidencias con el mural, el cual describe la muerte del Salvador con desapego.

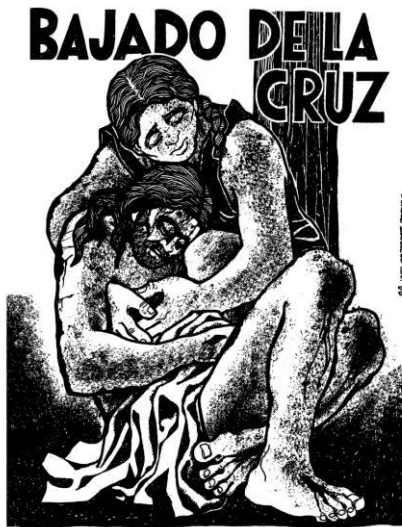


Ilustración N° 51. Décimo tercera estación, serie de litografías de Panamá, 1984 (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

La *Resurrección de Jesús* cumple el rol de una última estación. Su presencia en el mural responde a la libertad que el artista se toma para incluir este pasaje como parte del Viacrucis. En esta escena Jesús resucita victorioso, levanta las manos y mira hacia el cielo, mientras rayos de luz lo ilumina. Detrás de él un madero grande divide las escenas. Al fondo, un hombre joven arrodillado sostiene un machete con la mano izquierda y está sentado junto a un racimo de plátano.

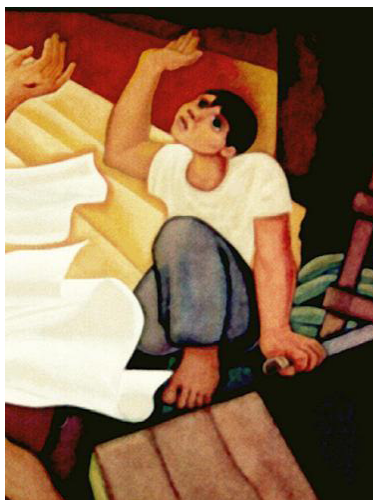


Ilustración N° 52. Detalle del mural de Tarapoto que representa a un hombre sosteniendo un machete junto a un racimo de plátanos (Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

La decimocuarta estación del viacrucis recuerda el momento en el que Cristo es puesto en el sepulcro y con ella culmina el recorrido de la pasión. La muerte detiene el padecimiento de Jesús y cuestiona la fe de sus seguidores. Sin embargo, Cerezo prescinde de esta representación del poder de la muerte y en su lugar pinta el triunfo de la vida.

Más allá de la salvación de los pecados, la resurrección es una imagen de esperanza para San Martín en medio de todos sus conflictos sociales, descritos en cada una de las estaciones que anteceden. Cristo deja de ser la víctima del largo padecimiento y asciende hacia los cielos en libertad. El único espectador del triunfo sobre la muerte, o sobre la guerra interna, la pobreza y la exclusión, es un campesino que sostiene un machete en la mano.

A primera vista, el hombre mencionado recuerda a Juan el Evangelista de la décima segunda estación, sin embargo, las facciones de sus rostros son muy distintos, por lo que son en realidad personajes diferentes. Uno es testigo del sacrificio y el otro, de la gloria.

El machete y el racimo de plátanos son una alusión al trabajo, al mundo de la chacra que forja al hombre de selva alta. Su representación recuerda a la última escena del mural de Juanjui en el que campesinos entregan como ofrenda dicha herramienta junto a la leña. Como se ha mencionado, la aparición del machete en la obra de Cerezo inicia la *La historia de la Salvación* y se convirtió en una iconografía recurrente en su obra mural y gráfica. Es así que aparece en el cinturón de tres campesinos en el citado mural *Conquista de la tierra acaparada* pintado en Brasil en 1977, así como en el mural de 1984 pintado en Panamá, como en varios otros.



Ilustración N° 53. Mural sobre tabla, Panamá, 1984
(Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

Lo propio sucede con el racimo de plátanos que Cerezo representó en su obra inspirada en la vida rural de Sudamérica. Incluso, con el propósito de identificar al Cristo pobre con su pueblo, aparece sobre el hombro de Jesús en el mural de 1985 pintado en Colombia, en la zona del Chocó. Como el racimo, también se identifica en su obra distintas alusiones al trabajo campesino u obrero, resaltando nuevamente el principio de la doctrina social de la Iglesia sobre la opción por el pobre.

Así, el portador del machete cierra el *Viacrucis* representando al pueblo sanmartinense, su trabajo, su pobreza y su esperanza de paz. Este era el mensaje del compromiso social de la Iglesia de esos años, quienes realizaban una acción

pacificadora y neutral, como respuesta a la violencia que empezaba a tomar el control del departamento y del país.



Ilustración N° 54. Detalle de mural en Chocó, Colombia, 1985
(Archivo fotográfico de Clara Rodríguez)

5.5 El repinte del 2010

Como ya se ha dicho en esta investigación, el presbiterio de Juanjui y el de Tarapoto, hechos por Maximino Cerezo, fueron modificados drásticamente. De igual manera el mural *Viacrucis* sufrió intervenciones de pésima calidad gracias al repinte sobre el que versa este subcapítulo.

El mencionado repinte, encargado por las autoridades de la Iglesia de Tarapoto en el 2010, respondió al interés parroquial de revalorar el mural debido a las zonas del muro afectadas por la humedad. Salta a la vista la escasa pericia de la persona que lo intervino, así como su desconocimiento al respecto de la obra muralista de Cerezo. Más allá de la falta de la precisión al reproducir aspectos formales, lo más dañino son las nuevas capas pictóricas realizadas sobre las superficies dañadas, sin un estudio previo de conservación.

El principal elemento formal que afecta la obra es el repinte de todas las áreas negras y del delineado oscuro que siluetea gran parte de las imágenes. La pintura negra, de acabado brillante, no fue mezclada con colores que la acercaran al tono original, lo que perturba la armonía cromática de la obra y desentona con el

acabado mate. Por otro lado, el delineado negro fue extendido a zonas en los que originalmente no fue pintado.



Ilustración N° 55. De izquierda a derecha: registro del 2009 y el 2011 del detalle de la primera estación. Fotos: Clara Rodríguez

Asimismo, algunos personajes y áreas de color de la obra original fueron modificados, lo que evidencia la ausencia de un previo registro fotográfico detallado que antecediera a la intervención para no variarla al momento del repinte. Por ejemplo, en la primera estación, el arco que enmarca a los niños fue modificado en uno de sus extremos. Originalmente este llegaba a la parte inferior del panel, pero ahora se adelgaza y oculta tras la extensión de una de las colinas, que perdió el detalle en su superficie y la sombra verde clara. En este detalle es factible percibir la aplicación del pigmento negro brillante.



Ilustración N° 56. De izquierda a derecha: registro del 2009 y el 2011 del detalle de la tercera estación. Fotos: Clara Rodríguez

En el extremo superior derecho de la tercera estación, *Cae primera vez*, se observa una drástica modificación que deja a la vista la absoluta falta de criterio del interventor. Este incrementó el tamaño del cuerpo de la mujer que carga en el hombro derecho la cruz al añadir una grotesca pierna que altera por completo las delicadas proporciones. Para realizar dicha modificación fueron adheridas capas de color que cubren gran parte del cuerpo, a excepción del rostro, cabellos y manos, con gruesas pinceladas que desentonan con las superficies llanas y contrastes suaves con los que Cerezo trabajaba los volúmenes. Por otro lado, el fondo rojo y amarillo fue modificado con brochazos magentas.

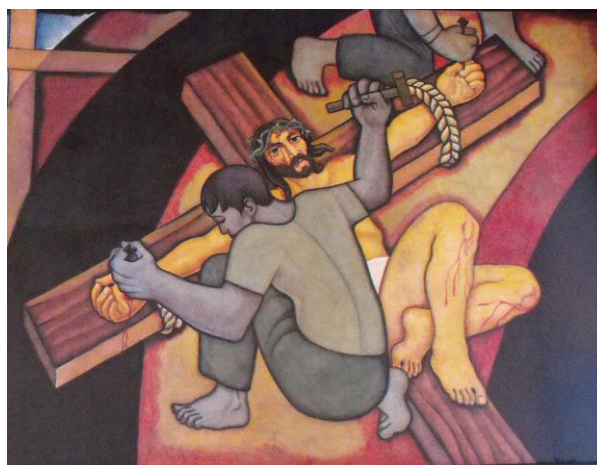
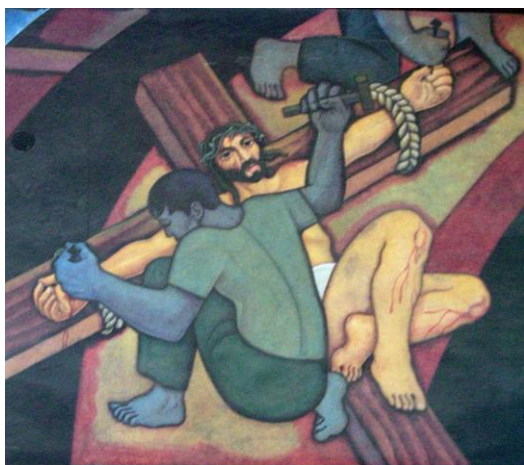


Ilustración N° 57. De izquierda a derecha: registro del 2009 y el 2011 del detalle de la décimo primera estación. Fotos: Clara Rodríguez

Como último ejemplo se mencionan las alteraciones de la cuarta estación: *Clavado en la cruz*. En el hombre del primer plano, que clava la mano derecha de Cristo, se evidencia el delineado negro de la intervención, que no se acerca al tono original. En la parte superior, la mano que clava la palma izquierda del Redentor exhibe nuevas líneas negras en su muñeca.

Los ejemplos mencionados son las modificaciones más visibles, ya que resaltan entre un sin número de variaciones de contrastes, colores, sombras y líneas presentes en todas las estaciones. Paradójicamente, a diferencia de la transformación de los presbiterios descritos a inicios de esta sección, el repinte del mural de la iglesia de Tarapoto responde al interés de que sea conservado y revalorado. En definitiva, a dicha buena intención le siguió una mala estrategia de intervención, las que perjudicaron el valor artístico e histórico de la obra.

CONCLUSIONES

1. En el transcurso de esta investigación llegamos a las siguientes conclusiones que se detallan a continuación. Maximino Cerezo pintó dos murales en la provincia de San Martín: *La Historia de la Salvación* realizado en Juanjui y el *Viacrucis*, en Tarapoto. Dichas obras fueron producidas en el momento en que se encontraron dos importantes movimientos: la doctrina social de la Iglesia y el movimiento popular. Para conocer la trascendencia del contenido simbólico de los murales de Cerezo con respecto a su contexto es necesario conocer las relaciones que dichos movimientos mantuvieron entre sí.
2. Maximino Cerezo es un artista que enfrentó el eurocentrismo de su pensamiento y práctica tanto religiosa como artística. Ello ocurrió durante la convivencia con los pueblos del sur del departamento de San Martín. Cerezo militó en las organizaciones sociales y se convirtió en líder político como parte de su práctica religiosa en la misión de Juanjui. Así, su obra fue verbo y acción en favor de los pobres y oprimidos.
3. Durante las décadas de 1970 y 1980, años que envuelven la realización de los murales estudiados, el departamento de San Martín vivió drásticas transformaciones debido a la urbanización, la migración, los proyectos agropecuarios de desarrollo, el movimiento político local y el terrorismo. Todas las condiciones mencionadas impactaron directamente en las localidades en las que Cerezo pintó los murales. Por un lado, la ciudad de Juanjui empezó a integrarse a la vida política y económica del departamento, hasta que a finales de 1980 fue el escenario de la violencia narcoterrorista. Por otro lado, la ciudad de Tarapoto centralizó la actividad económica y política en San Martín, constituyéndose como una capital paralela hasta la actualidad.

4. La doctrina social de la Iglesia en Latinoamérica partió de la reflexión sobre el “tercer mundo” planteada en el Concilio Vaticano II (1962–1965). Dicha reflexión maduró y se expresó en las históricas conferencias generales del episcopado latinoamericano, para encontrar su expresión más controversial en la propuesta teológica de Gustavo Gutiérrez: la teología de la liberación. Lo dicho tuvo una relación de influencia mutua con los movimientos sociales y el pensamiento marxista en el continente. Ante esto, el Vaticano, con la imagen de Juan Pablo II a la cabeza, dio paso a una serie de acciones que alejaron a la doctrina social de la de la actividad política, llevándola así a un progresivo retroceso que inició durante la segunda mitad de la década de 1980 y continúa en la actualidad.
5. La doctrina social de la Iglesia en Latinoamérica iluminó la actividad eclesiástica en Perú y en el departamento de San Martín. En 1970 la actividad eclesiástica en el departamento se transformó con la llegada de los misioneros claretianos de la Provincia de León, España, quienes arribaron dispuestos a comprometerse con las luchas del pueblo. Dicha disposición generó prontas divisiones que se hicieron evidentes en las asambleas prelaturales. Durante la segunda mitad de 1980, en medio de un clima de agitación social y de violencia narcoterrorista, la prelatura de Moyobamba buscó que todos los actores eclesiásticos del departamento se alinearan a una posición neutral entre el activismo radical y el conservadurismo del Vaticano.
6. El Estado, la izquierda y la Iglesia, fueron los principales catalizadores del desarrollo del movimiento popular de San Martín. El Estado fue órgano que fomentó la agremiación, así como el ente constantemente interpelado por levantamientos populares que fueron radicalizándose gradualmente. Por otra parte, fue la Iglesia, con su inicial labor misional y su posterior acción social, quien fomentó la organización urbana y rural en la zona. El aparato eclesiástico del departamento se vinculó con el movimiento popular de diferentes maneras, entre las que se destaca la actividad política de los

sacerdotes claretianos quienes integraron el movimiento popular, llegando incluso a liderarlo como lo hizo Maximino Cerezo.

7. Sobre el desarrollo del movimiento popular se puede distinguir que la década de 1970 fue de consolidación, mientras la década de 1980 fue de auge y radicalización. Durante la década de 1970 la organización social en San Martín se convirtió en un fenómeno ubicuo que le otorgó gran impacto y legitimidad a las huelgas y paros, las que estuvieron influenciadas directa o indirectamente por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria – Voz Rebelde (MIR-VR), el que posteriormente, durante la década de 1980, integró el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). En 1987 el MRTA inició su lucha armada, lo que deslegitimó el movimiento popular, a lo que le siguió la desarticulación de toda la red de organizaciones debido a la guerra contrasubversiva del gobierno de Alberto Fujimori.
8. El mural de Juanjui fue el primero de la actividad muralista latinoamericana de Cerezo. En él despierta su vocación por el arte político y transforma su estilo reinterpretando influencias giottescas así como las de sus contemporáneos, el muralistas Manuel López Villaseñor y el vitralista Carlos Muñoz de Pablos.
9. *La historia de la salvación* se despliega a lo largo de una de las paredes más grandes pintadas por el autor y se ubica en el interior de un templo diseñado por el mismo. En el mural se despliegan cuatro escenas del Antiguo Testamento: la expulsión del Paraíso, la torre de Babel, el Éxodo, los profetas; dos escenas del Nuevo Testamento: la Virgen y Jesús resucitado, y el Espíritu Santo; para finalizar con una escena que representa los dramas y luchas de los pobladores de Juanjui. Aunque en buena medida la obra es una representación de historias bíblicas, se encuentra intervenida por el paisaje ribereño de la selva alta y por la denuncia de las injusticias sociales del presente que mantiene a un pueblo como Juanjui en la exclusión y abandono. Así, el mural es una ventana a las condiciones religiosas, políticas y sociales del departamento de San Martín de finales de la década de 1970 e inicios de la década de 1980.

10. De la primera a la sexta sección, el mural relata la unidad del Antiguo y Nuevo Testamento, como un resumen catequético y pedagógico de lo dicho por el Concilio Vaticano II (1962-1965). Esta adaptación de las historias bíblicas revela la decisiva influencia de la doctrina social de la Iglesia discutida durante las asambleas prelaturales del departamento.
11. Es en la última escena del mural en la que se hacen evidentes las tendencias luego de la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano en Medellín (1968) y de la irrupción de la Teología de la Liberación (1971) en el panorama de la reflexión y acción católica, al tiempo que explicita los cuestionamientos de su autor sobre la utilidad del arte en un contexto en que la lucha político-religiosa es urgente. Así, a través de la imagen de la madre que llora a su niño muerto, el mural describe la situación dramática que viven las comunidades ribereñas del sur del departamento. El campesino de pie que carga el machete en la mano, se distancia de la tragedia y muestra el clima de respuesta de la población organizada de la que los claretianos fueron parte.
12. Los antecedentes del *Viacrucis* de Tarapoto se encuentran en la formación muralista de Cerezo, así como en el estilo que empezó a desarrollar a partir del mural de Juanjui. Esto hace que la *Historia de la Salvación* (1975) sea un antecedente importante, junto a la obra rural latinoamericana que apareció a partir de esta y en la que se manifestaron elementos que empezaron a constituir un estilo e iconografía propia: haces de luz de colores brillantes que semejan vitrales, cuerpos formados por volúmenes cilíndricos, personajes bíblicos encarnados en el rostro común del pueblo, hombres campesinos portando machetes o racimos de plátanos, y la colectividad local que acompaña o protagoniza secciones del mural.
13. Sin embargo, el antecedente más importante para el *Viacrucis* es la serie de grabados realizados en Panamá, en el Taller de Materiales para la Evangelización, en 1984, donde expresó en el viacrucis los conflictos socioculturales de Latinoamérica. Algunas de sus estaciones le sirvieron a

Cerezo de inspiración, mientras otras fueron replicadas según la misma composición y elementos, adaptándolos a la realidad sanmartinense.

14. El mural de Tarapoto también es uno de los más grandes realizados por Maximino. Fue pintado en 1987, año cuando el MRTA inició su lucha armada. En él Cerezo desplegó once de las catorce estaciones del viacrucis, en las cuales representó el sufrimiento de la región ante el terrorismo, el narcotráfico y la crisis político-económica, encarnando dicho calvario en Cristo y María desprovistos de aureolas. Entre las estaciones destacan la tercera y décima, donde representa las muertes violentas que caracterizaron aquellos años.
15. La última estación del mural resignificó el propósito tradicional de representación del viacrucis que busca recordar a detalle el sacrificio de Cristo. Al añadir la resurrección de Jesús, Cerezo puso al final del camino el horizonte que la doctrina social de la Iglesia quería construir, así como los lineamientos que la prelatura de San Martín tenía en aquellos años. La resurrección finaliza la tortura del inocente con un mensaje de esperanza en la paz y la liberación para el pobre y el oprimido.
16. A través del mural de Juanjui Cerezo manifestó sus interrogantes frente a la utilidad del arte y el rol de la Iglesia en la transformación social. El mural de Tarapoto muestra más bien la seguridad ideológica de Cerezo sobre los mismos asuntos.
17. En ambos murales se encuentra el pensamiento de Cerezo, su militancia en los movimientos sociales y la posición de parte de la iglesia latinoamericana en torno a la justicia, la dignidad, la opción por los pobres y el principio del bien común. Principios que, según fueran interpretados por distintos sectores de la prelatura, facilitaron el encuentro de la Iglesia con los movimientos sociales o justificaron el alejamiento de estos.
18. Los murales de Cerezo son símbolos de la estrecha relación entre la doctrina social de la Iglesia y movimiento popular en San Martín, vividos por el autor de los mismos, así como por la comunidad eclesial del departamento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

- Barclay, Frederica; Rodriguez, Martha y otros (1991). *Amazonía 1940–1990. El extravío de una ilusión*. Lima, Centro de Investigaciones Sociológicas, Económicas, Políticas y Antropológicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú y Tierra Nouva.
- Casaldáliga, Pedro y Cerezo, Maximino (2005). *Murais da Libertação na Prelaiza de Sao Félix do Araguaia*. São Paulo, Loyola.
- Cerezo, Maximino (1967). *Construcción y adaptación de Iglesias*. España, Editorial Desclée de Brouwer.
- Cerezo, Maximino (1977). *Selva de Hombres*. Iquitos, Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía.
- Cirlot, Juan Eduardo (2011). *Diccionario de símbolos*. España, Ediciones Ciruela
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003a). “El Movimiento Revolucionario Túpac Amaru”. En *Informe final*, Tomo II, pp. 386 – 431. Lima, Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003b). “La región nororiental y el narcotráfico”. En *Informe final*, Tomo IV, pp. 309 – 398. Lima, Comisión de la Verdad y Reconciliación.
- Comisión Episcopal de Acción Social (1982). *Fe cristiana y compromiso social*. Lima, Comisión Episcopal de Acción Social.
- Consejo Episcopal Latinoamericano (1980). *Los Derechos Humanos hoy en Latinoamérica: de Medellín a Puebla hasta 1980: las declaraciones y documentos de las Iglesias latinoamericanas, de la Iglesia Universal y de las Naciones Unidas*. Medellín, Centro de Proyección Cristiana.
- Consejo Episcopal Latinoamericano (1983). *III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, Puebla. La evangelización en el presente y el futuro de América Latina*. Lima, Paulinas.
- Contreras, Carlos y Cueto, Marcos (2012). *Historia del Perú Contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Lima, Instituto de

Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico.

- Delgado, Ángel y Santistevan, Jorge (1980). *La huelga en el Perú*. Lima, Centro de Estudios de Derecho y Sociedad.
- Dussel, Enrique (1992). *Historia de la iglesia en América Latina*. España, Mundo Negro – Esquila Misional.
- García, Joaquín (1975). *Pintores Amazónicos*. Iquitos, Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía.
- Maskrey, Andrew; Pinedo, Teocrito y Rojas, Josefa (1991). *Raíces y Bosques. San Martín modelo para armar*. Lima, Tecnología Intermedia.
- Morello, Gustavo (2007). “El Concilio Vaticano II y su impacto en América Latina: a 40 años de un cambio en los paradigmas en el catolicismo”. En *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. México, Nº 199, pp. 81-104.
- Orbe, Venancio (1988). *75 años de misión pasionista en el departamento de San Martín*. Perú, Prelatura de Moyobamba.
- Pastor, Francisco (1983). *La Misión de Juanjui: Un grito de esperanza en la selva del Perú*. España, Provincia Claretiana de León.
- Públio, Arcelina (2014). *Memória e Libertação Brasil*, Editorial Ave María.
- Quevedo, Julio (2008). *Universidad Nacional de San Martín. Historia de una conquista popular*. Tarapoto, Revista El Tarapotino.
- Zárate, Patricia (2003). *La democracia lejos de Lima*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- “Aquel digno 28 de julio” (1978). En *El Tarapotino*, Nº 311. Tarapoto, s/p.
- “Editorial” (1984). En *El Tarapotino*, Nº 371. Tarapoto, p. 3.
- “Fue un pírrico triunfo. Campesino: solo un alto en el camino” (1984). En *El Tarapotino*, Nº 372. Tarapoto, pp. 8-9
- “Huelga en Juanjui” (1979). En *El Tarapotino*, Nº 331. Tarapoto, pp. 14-15.

- “Juanjui y Yurimaguas en marcha de sacrificio” (1978). En *El Tarapotino*, N° 307. Tarapoto, s/p.
- “Los maestros y su huelga” (1978). En *El Tarapotino*, N° 308. Tarapoto, s/p.
- Pérez, Wilson (1992). “R. P. Maximino Cerezo Barredo de visita en Juanjui”. En *Tiro al Blanco*, Juanjui, marzo, N° 5, pp. 10-13.
- Pinedo, Teócrito (1986). “Huelga de Tarapoto, respuesta a la demagogia”. En *El Tarapotino*, Tarapoto, mayo N° 385, pp. 7-17.
- Rodríguez, Clara (2012a). “La historia olvidada de los murales de Maximino”. En *Ninacuro*, revista de cultura de San Martín. Tarapoto, Proyecto Cultural del Gobierno Regional de San Martín, Año II, N° 02, p 10-12.
- Rodríguez, Clara (2012b), “La iglesia de Tarapoto: Patrimonio de todos”. En *Voces*. Tarapoto, N° 2124, p13.
- “Triunfo del SUTEP, triunfo popular” (1978). En *El Tarapotino*, N° 311. Tarapoto, s/p
- “Tarapoto y su huelga: ¡el pueblo ya comprende la lucha es el camino!” (1979). En *El Tarapotino*, N° 331. Tarapoto, pp. 4-8.

PUBLICACIONES ELECTÓNICAS

- Arias, Juan (1991). “El Papa modifica el recorrido tradicional del vía crucis”. En *El País*. Roma, 29 de marzo. Recuperado de http://elpais.com/diario/1991/03/29/cultura/670201204_850215.html
- Belderraín, Pedro (s.f.). *Grandes líneas de la Doctrina Social de la Iglesia en los últimos cuarenta años*. Recuperado de: pastoralsocial.galeon.com/productos820191.html
- Castillo, Carlos (2014). “Caminando en el amor: la “Era Landázuri”. En *La República*. Lima, 8 de mayo. Recuperado de: <http://www.larepublica.pe/columnistas/la-periferia-es-el-centro/caminando-en-el-amor-la-era-landazuri-08-05-2014>
- Centenario a la Vista (2013). Recuperado de: <http://centenarioalavista.blogspot.dk/2013/02/13.html>
- Concilio Vaticano II (1965). *Constitución dogmática DEI VERBUM sobre la divina revelación*. Recuperado de:

http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19651118_dei-verbum_sp.html

- De la Colina, Juan Manuel (s.f.). *Doctrina social de la Iglesia y análisis social*. Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/238906340/Doc-Trina-Social-Me-to-Do>
- Montero, Antonio (2005). *La herencia del Concilio Vaticano II*. Recuperado de: http://www.instituto-social-leonxiii.org/images/stories/publicaciones/seminarioDSI/IV_05_sesion_03_mons_montero.pdf
- Oficina de las Celebraciones Litúrgicas del Sumo Pontífice (s/f). *Vía Crucis en el Coliseo*. Recuperado de: http://www.vatican.va/news_services/liturgy/2003/documents/ns_lit_doc_20_030418_viacrucis_sp.html
- Pablo VI (1975). *Evangelii Nuntiandi*. Recuperado de: http://w2.vatican.va/content/paul-vi/es/apost_exhortations/documents/hf_p-vi_exh_19751208_evangelii-nuntiandi.html
- Pontificio Consejo «Justicia Y Paz» (2005). *Compendio de la Doctrina Social de la Iglesia*. Recuperado de: www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/justpeace/documents/rc_pc_justpeace_doc_20060526_compendio-dott-soc_sp.html#PRESENTACIÓN
- Quisbert, Ermo (2010). *¿Qué es la Enciclica Rerum Novarum?* Bolivia, CED. Recuperado de: <http://ermoquisbert.tripod.com/pdfs/rerum-novarum.pdf>
- Rivero, Jordi (s.f.). *Principios básicos de la doctrina social*. Recuperado de: http://www.corazones.org/iglesia/mundo_iglesia/doctrina_social.htm
- Rubiano, Germán (1985). "Primitivismo en el arte del siglo XX". En *Revista de la Universidad Nacional*, Vol. 1, N° 1. Colombia. Recuperado de: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/viewFile/11707/12378>

TESIS

- Durand, Anahí (2005). *Donde habita el olvido: los (h)usos de la memoria y la crisis del movimiento social en San Martín*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales. Tesis de licenciatura.
- Martínez, Jesús María (2005). *L'opera pittorica di Mino Cerezo Barredo all'interno dell'arte sacra contemporanea*. Italia, Universidad Pontificia

Salesiana, Facultad de Ciencias de la Comunicación Social. Tesis de licenciatura.

- Rodríguez, Humberto (1999). *Tareas Psicológicas en un contexto de violencia política en la Prelatura de San Martín*. Tarapoto, Tesis de licenciatura.

COMUNICACIONES PERSONALES

- Pérez, Tito. Comunicación personal, 18 de febrero de 2009.
- Quevedo, Julio. Comunicación personal, el 24 de marzo de 2009.
- Cerezo, Maximino. Comunicación personal, el 20 de abril de 2009.

ARCHIVO DE IMÁGENES

- Archivo fotográfico de Clara Rodríguez